Oltița Cîntec

# KITUL ARTIȘTILUI ÎNCEPĂTOR

## Cum mă fac cunoscut?

POLIROM

Scanned with OKEN Scanner

OLTIŢA CÎNTEC este teatrolog şi critic de teatru, doctor în Teatrologie, profesoară la Facultatea de Teatru a Universităţii de Arte „George Enescu" Iaşi şi la Şcoala doctorală a Facultăţii de Teatru şi Film, Universitatea „Babeş-Bolyai" Cluj-Napoca, fondator şi curator al Festivalului Internaţional de Teatru pentru Publicul Tânăr Iaşi (FITPTI), director artistic al Teatrului „Luceafărul" Iaşi. A fost selecţioneră şi membră în jurii de specialitate pentru mai multe festivaluri de teatru naţionale şi internaţionale, consultant şi coordonator de proiecte teatrale şi preşedintă a Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Teatru, secţia română. Semnează articole şi studii de analiză teatrală în diverse publicaţii academice şi reviste precum *Critical Stages*, *The Theatre Times*, *Scena.Ro*, *Teatrul Azi*, *Suplimentul de cultură*, *Observator cultural*, *Dilema Veche* etc. Dintre volumele publicate: *Teatrografii* (2008), *Hermeneutici teatrale* (2010), *Silviu Purcărete sau privirea care înfăţişează* (2011, 2020), *Fereastră către digital. Teatrul şi noile tehnologii/Open New Tab. Theatre and New Technology* (coord., 2021), *Sub vremuri. Teatru şi conflict/Sign of the Times. Theatre and Conflict* (coord., 2022) şi *Teritorii de recuperat. Teatrul prin lentile de gen/Territories to Recover. Theatre through the Gender Lens* (coord., 2023).

Scanned with OKEN Scanner

Oltița Cîntec

# KITUL ARTISTULUI ÎNCEPĂTOR

## Cum mă fac cunoscut?

Scanned with OKEN Scanner

© 2024 by Editura POLIROM

Această carte este protejată prin copyright. Reproducerea integrală sau parţială, multiplicarea prin orice mijloace şi sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziţia publică, inclusiv prin internet sau prin reţele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informaţiilor, cu scop comercial sau gratuit, precum şi alte fapte similare săvârşite fără permisiunea scrisă a deţinătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislaţiei cu privire la protecţia proprietăţii intelectuale şi se pedepsesc penal şi/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

Ilustraţie copertă: © George Roşu

*www.polirom.ro*

Editura POLIROM
Iaşi, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700505
Bucureşti, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A,
sc. 1, et. 1, sector 4, 040031, O.P. 53

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României:

CÎNTEC, OLTIŢA

*Kitul artistului începător: cum mă fac cunoscut?* / Oltiţa Cîntec. – Iaşi: Polirom, 2024

ISBN: 978-973-46-9881-3

I. Roşu, George (il.)

792

Printed in ROMANIA

Scanned with OKEN Scanner

Oltița Cîntec

# KITUL ARTISTULUI ÎNCEPĂTOR

## Cum mă fac cunoscut?

Desene de George Roşu

POLIROM
2024

Scanned with OKEN Scanner

# Cuvânt-înainte

Cartea aceasta s-a născut în timp, după ce, în mod repetat și îndreptățit, artiști încă la început de carieră, cu înzestrare și orizont promițătoare, mă întrebau cum să procedeze pentru a-și spori vizibilitatea. Fără excepție, cu toții sperau la un protocol în câțiva pași care să le ofere traseul de urmat și să le garanteze inserția în peisajul de gen, abundent și complex. Nu există așa ceva, din păcate, iar când îmi auzeau vorbele, dezamăgirea li se citea instantaneu în privire. Nu e atât de simplu. Nu e deloc simplu! Contextul de succes vine dintr-o suită de elemente din care nu lipsește nici șansa. Mai ales în arte colective, cum sunt acestea ale spectacolului, în care echipa contează, prin individualitățile sale, firește, dar și prin chimia din interiorul ansamblului și efectele ei de conlucrare.

Putem alcătui o listă de factori favorizanți. Norma fundamentală e vocația, să ai talentul necesar. Să fii sigur că nimic altceva decât prezența pe scenă nu te poate defini mai bine, că teatrul e calea ta de a comunica cu semenii. Că, prin ceea ce vei face, lumea va deveni mai frumoasă. Însă, dacă motivația e doar să ajungi celebru, atunci s-ar putea să înregistrezi multe dezamăgiri. Recurg la un citat din Somerset Maugham, căci sintetizează ideea foarte bine: „Chemarea actorului e o problemă grea. [...] Vorbesc de actorii cu vocație. Aceștia au un dar natural și înțeleg să-l folosească. E o profesie care cere o muncă asiduă pentru a dobândi experiență [...]; ea cere o răbdare fără margini; îți rezervă numeroase dezamăgiri. [...] Recompensele sunt puține și de scurtă durată. Actorul e la discreția sorții și a

Scanned with OKEN Scanner

favorurilor schimbătoare ale publicului. Este uitat de îndată ce încetează să mai placă"*. E și un strop de cinism în formularea aceasta, dar am decis să o invoc pentru a sublinia realist latura mai puțin aureolată a ocupațiilor artistice. Privite fugitiv, din fotoliul capitonat în catifea al sălii, ele par întruchiparea raiului pe pământ. Nu e tocmai așa.

Abilitatea de-a detecta oportunitățile de dezvoltare, dorința de-a lucra, de-a te implica în proiecte care contează, intuiția de-a le genera chiar tu, adică de a-ți activa creativitatea nu doar în scenă, ci și în crearea unor circumstanțe care favorizează aparițiile scenice, norocul de-a întâlni oamenii adecvați, capacitatea de networking se adaugă la calitățile obligatorii pentru reușită în meserie. Sistemul teatrelor de stat din România și al contractelor pe perioadă nedeterminată este o opțiune atractivă datorită stabilității oferite. Numai că schemele fixe ale acestora nu pot absorbi tot ce iese din facultățile de profil, așa încât liber-profesionismul devine o realitate în creștere pentru care absolvenții trebuie pregătiți din primele zile de curs. Poate chiar mai devreme, înainte de examenul care-i triază.

Ghidul meu de supraviețuire și reușită e, în esență, un cumul de exerciții de teatrologie aplicată și nu are, nici pe departe, pretenția de-a fi un fel de biblie a ocupațiilor artistice. E un sumar de concluzii și de istorii concrete din care tinerii, și nu doar ei, căci vorbim de un teritoriu al continuelor reinventări, să aleagă ce și cât anume li se potrivește. Ca teatrolog, am considerat întotdeauna că cel mai trist tip de carte e cel scris din orgolii de autor, cel care nu folosește nimănui, cu excepția autorului însuși. Această carte am scris-o ca să fie utilă. Unele dintre părțile așezate în cuprins au apărut într-o altă formă în publicații în care am rubrici de specialitate (*Observator cultural*,

---

* W. Somerset Maugham, *Bilanț*, trad. din limba engleză de Sanda Râpeanu, București, Nemira, 2006, p. 105.

Scanned with OKEN Scanner

*Scena.Ro, Dilema Veche, Suplimentul de cultură*), o probă că tema m-a preocupat constant, că am abordat-o, iar acum îi consacru acest volum. Linia teoretică a cărții este însoțită de inserturi pragmatice, multe exemple de pe la noi și de prin zări culturale în care concurența e nemiloasă, însă menține ștacheta în straturile înalte ale valorii, iar castingurile sunt singurele modalități de a obține angajamente. Artiști de succes au acceptat să răspundă întrebărilor mele special pentru acest kit. Nu mă îndoiesc că ghidul le va fi trebuincios celor care vor ști cum să-l întrebuințeze. L-am conceput ca pe un „manual de utilizare" a atât de provocatoarelor ocupații artistice. E motivul pentru care am preferat stilul apropiat, de împărtășire a unor adevăruri probate deja de practicile creative. Cartea e o expunere de tip fragmentar, cu adresare directă care ne implică în egală măsură pe mine, ca autor, și pe tine, cititorul (felicitări, pentru că ai ajuns cu lectura până aici, e un semn că vei continua până la paginile cu bibliografia, o poți face și pe sărite, mergi direct la ce anume crezi că te interesează acum, apoi revino, că sunt lucruri de aflat și mai încolo!). Crede-mă, pe cuvânt de specialist, că ai nevoie de paginile astea. Sunt singurele de acest gen de la noi.

O mulțumire specială Danielei Șilindean, pentru feedback. De asemenea, studenților, masteranzilor și doctoranzilor mei care, prin curiozitatea profesională și dorința de-a reuși, m-au inspirat.

Reacții aștept și de la tine, ne vedem prin teatre, la festivaluri, premiere și alte evenimente de gen. Musai să iei kitul cu tine!

Scanned with OKEN Scanner

# Self-promotion

Ne amintim cu toții de primii noștri ani de activitate, când, poate, nu eram pe deplin mulțumiți de un angajament, când trăiam cu sentimentul că nu suntem destul de prezenți în plan public și ne frământam continuu, gândindu-ne ce strategie să utilizăm pentru a demara în trombă. E valabil pentru cei aflați la debut de drum în meserie, întrucât toată lumea trebuie să înceapă de undeva, de la un nivel de bază pe care, în timp, se edifică un renume. Numai că răbdarea nu pare să fie tocmai punctul forte al prezentului, când presiunea timpului apasă insistent pedala urgenței. Abordarea gradată a carierei înseamnă o evoluție în etape care permite buna cunoaștere a domeniului. E una dintre condițiile maturizării psihologice și profesionale. În arte, tainele meseriei și asimilarea lor etapizată sunt dublate de resorturile delicate ale unei psihologii specifice, nu de puține ori fragile, ce vine din sensibilitatea asociată temperamentelor predispuse la exprimare creativă. Arderea etapelor înseamnă o propulsare în viteză pe traiectoria meseriei, dar implică și riscuri.

După absolvire, autopromovarea e și mai necesară decât după ce te-ai făcut cunoscut[1]. Odată atinsă, celebritatea face ca înscrierea numelui pe materialele unui eveniment să atragă

1. În acest sens, o lucrare foarte interesantă referitoare la contextul românesc este volumul colectiv bilingv *Tânărul artist de teatru. Istorii românești recente/The Young Theatre Artist. Recent Romanian Histories*, Iași, Timpul, 2015 (Oltița Cîntec, coord.).

Scanned with OKEN Scanner

necondiționat publicul. În strategiile de *self-marketing* sau *personal branding*, elementele asupra cărora se lucrează sunt reputația profesională și imaginea publică. Cum faci să te individualizezi într-o arie cu sute, uneori mii de profesioniști? Cum atragi atenția? Care sunt modalitățile cele mai eficace de a-ți etala aptitudinile, viziunea, valoarea? În cazul artiștilor, cei dintâi ani de activitate sunt poate și cei mai presanți. Îi putem număra pe degetele unei mâini pe cei care au șansa să sară în ochi de la primul/primele roluri. Ceea ce pare inițial un mare noroc, adică a fi distribuit într-un rol principal imediat după facultate și a avea o reușită răsunătoare, în anumite contexte poate deveni un baraj pentru evoluția viitoare. Iată un exemplu.

## Povara gloriei timpurii

Sorin Leoveanu a obținut rolul titular în *Hamletul* lui Vlad Mugur[2], în ceea ce avea să devină spectacolul-testament al regizorului. Actorul era la numai câțiva ani și câteva roluri mai mici după finalizarea studiilor de licență[3]. Creația sa a fost precum întregul spectacol, memorabilă, iar în același an cu *Hamlet* l-a jucat pe Hlestakov în comedia lui Gogol, *Revizorul*[4]. A ajuns brusc de la cel mai complex și mai râvnit rol al dramaturgiei universale, cu o încărcătură afectivă apăsătoare și provocări creative, Prințul Danemarcei, la un alt

2. Teatrul Național „Lucian Blaga" din Cluj-Napoca, 2001.
3. Pentru detalii legate de proiect, vezi *Vlad Mugur, spectacolul morții*, dosar gândit și alcătuit de Marta Petreu și Ion Vartic, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, 2001.
4. Regia Claudiu Goga, Teatrul Național „Marin Sorescu" din Craiova, 2001.

Scanned with OKEN Scanner

rol principal, şi el dorit, în principiu la vârsta maturităţii actoriceşti, într-o comedie rusească. A trebuit să se mobilizeze şi, într-un interval comprimat, să schimbe „masca tristă" cu „masca veselă" a teatrului şi să le slujească în paralel. A urmat un şir de partituri mari (Leonce – *Leonce şi Lena* de Georg Büchner[5]; Petruchio – *Îmblânzirea scorpiei* de William Shakespeare[6]) pe care le-a construit foarte bine. Numai că presiunea aşteptărilor şi a reuşitelor, plus cine ştie ce alte motive l-au determinat să ia o decizie radicală: în 2004, a emigrat în Canada! Iată ce spunea despre situaţia în care s-a aflat: „Am plecat după toată povestea cu spectacolele în care am jucat, cu *Hamlet*, cu *Revizorul*. La mine a fost idealul. Am terminat facultatea şi am intrat în nişte spectacole mari şi regii rare. Întâmplându-se ce s-a întâmplat, şocul emoţional personal a fost mult mai puternic. E greu să vorbesc despre *Hamlet*. Din toate punctele de vedere, a fost maximul în ceea ce mă priveşte. Nu înseamnă că am fost eu genial, ci că a fost maximul pentru puterea mea de a fi, de a transmite, de a asimila profesional. Uman, a fost maximul cât puteam să înţeleg, chiar dacă multe lucruri nu le-am înţeles atunci, ci în decursul anilor. Vorbesc de relaţia cu domnul Vlad Mugur. Dincolo de relaţia regizor-actor şi om-om, el avea o forţă a naturalului şi o putere a omului care erau peste puterea mea de înţelegere. Te îndruma, fără să îţi dai seama, către noi cunoştinţe. Erau lucruri care se limpezesc în timp, după ani, iar impactul devine cu atât mai puternic când conştientizezi despre ce a fost vorba. Toate veneau în valuri, pe lângă şocul morţii. Ce s-a întâmplat cu *Hamlet*? Păi, ce să se întâmple, l-am repetat şi am scos

5. Regia Alexandru Dabija, Teatrul Odeon, 2004.
6. Regia Mircea Cornişteanu, Teatrul Naţional „Marin Sorescu" din Craiova, 2003.

Scanned with OKEN Scanner

premiera fără domnul Mugur, după trei luni de zile de când el s-a... nu știu cum să zic..."[7].

Plusul afectiv care aureolează producția Teatrului Național „Lucian Blaga" din Cluj-Napoca a venit din faptul că în intervalul dintre ultima repetiție și momentul premierei, adică în vacanța de vară, regizorul Vlad Mugur a trecut în neființă. Fără să intrăm într-o analiză psihologică, complexitatea rolului și circumstanțele creării acestuia au lăsat urme asupra întregii distribuții. În același interviu acordat Oanei Stoica, actorul adaugă: „Am jucat cu toții *Hamlet* cât am putut, dar întotdeauna sub imperiul destinului nefast. Poate chiar așa a trebuit să fie. Nu știu dacă a fost numai în capul meu, dar nicio reprezentație nu a fost una normală în sensul că te duci, joci, știi ce urmează, te concentrezi, nu se întâmplă nimic bulversant de la o scenă la altă scenă, de la un spectacol la altul. Nu. Era altceva. [...] Era prea mult atunci. Și acum ar fi prea mult dacă ar trece cineva prin asta, pentru că e foarte dureros. Poți să fii relaxat, poți să treci peste lucruri, să zici *asta e viața, mergem în continuare*. Da, dar e cu oameni, nu e cu mașinuțe"[8].

Sorin Leoveanu a avut tăria să se oprească pentru o vreme. Să se clarifice cu sine însuși. Și-a luat lumea în cap. În Canada a lucrat la un supermarket unde punea cumpărăturile oamenilor în pungi de plastic, la casa de marcat. Avea nevoie de această schimbare temporară, în care să se extragă din ficțiunea scenică și să se arunce în viața cotidiană. După un an și jumătate de cură de real și concret, a revenit în România și

7. Interviu realizat de Oana Stoica, https://atelier.liternet.ro/articol/3846/Oana-Stoica-Sorin-Leoveanu/Sorin-Leoveanu-N-o-frecatica-viata-trece.html, accesat 16 martie 2020.
8. *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

s-a reapucat de teatru. Plasarea prea rapidă în curba succesului lasă inevitabil urme, creează așteptări din partea tuturor și a ta, iar gestionarea afectivă cere și hotărâri precum cea a lui Leoveanu. Din afară, radicalitatea lui poate părea de neînțeles. Mai ales de cei care râvnesc la faimă, uitând că de multe ori faima e ca o amantă care trișează. Chiar și această decizie, stranie pentru ceilalți, a fost finalmente una de autopromovare. În cazul lui Sorin Leoveanu, resorturile ei au fost profund sincere, curative și oneste față de meserie. Sunt momente când artiștii vor revenirea la existența simplă, detașarea de oamenii imaginari în care se transpun.

Iată un alt exemplu, de pe alte meridiane, dintr-o artă înrudită, filmul.

## Daniel Day-Lewis, confundarea cu personajul și nevoia de concret

După ce a realizat o nouă creație memorabilă, în *Phantom Thread/Firul fantomă*[9], la finalul filmărilor Daniel Day-Lewis a anunțat că se retrage din profesie și a refuzat sistematic să vizioneze producția în forma sa post-montaj. Deținător a trei premii Oscar[10], actorul e cunoscut la nivel mondial. Seriozitatea cu care abordează actoria i-a adus admirația colegilor și fanilor. Tinerii îl consideră un model de urmat și încearcă să afle din tainele stilului care l-a propulsat. O întrebare a revenit recurent în dialogurile cu presa: cum își alege rolurile? Pentru multe staruri, un cuvânt decisiv îl au managerii sau

9. 2017, regia Paul Thomas Anderson.
10. *My Left Foot/Piciorul meu stâng* (1990), *There Will Be Blood/Va curge sânge* (2008), *Lincoln* (2013).

Scanned with OKEN Scanner

impresarii. Criteriile acestora țin mai ales de parametri precum cota regizorului, genul filmului, tipul de personaj, partenerii de distribuție. Perspectiva lor urmărește condiționalități de rating, de așteptări ale suporterilor, adică de itemi care condiționează ascensiunea în carieră, menținerea într-un trend ascendent, în vizorul presei și al publicului. Pentru Daniel Day-Lewis, însă, este determinantă măsura în care rezonează cu partitura viitoare. Îi plac rolurile complicate, pentru care se reimaginează de fiecare dată. Odată ce acceptă un proiect, Lewis se scufundă efectiv în datele biografiei inventate, pe care și-o asumă ca identitate temporară și lucrează pentru a i se potrivi perfect. În discursul de mulțumire de la festivitatea de atribuire a Oscarului pentru *Lincoln*[11], Day-Lewis a și făcut o trimitere în glumă – registrul obișnuit al întregii gale – la seria de personaje cu care soția sa a trebuit să conviețuiască de-a lungul mariajului!

Pentru *The Last of the Mohicans/Ultimul mohican*[12], Day-Lewis s-a izolat în natură timp de vreo șase luni, ca să înțeleagă modul de viață al amerindienilor. Pentru *The Boxer/Boxerul*[13], a făcut antrenamente un an și jumătate, până când a considerat că a atins punctul în care poate fi credibil. Exersează luni la rând în avans, se impregnează cu datele rolului până la filmări, iar pe platouri insistă să reia anumite scene până când e satisfăcut de felul în care le-a rezolvat. E o tranziție creativă, o eventualitate care devine posibilitate. Ajunge să se confunde cu entitatea fictivă și îi ia apoi timp ca să se extragă din datele acesteia și să revină la sine însuși. Actorul și-a rafinat propria metodă: „O parte a meseriei de actor este să

11. 2012, regia Steven Spielberg.
12. 1992, regia Michael Mann.
13. 1997, regia Jim Sheridan.

Scanned with OKEN Scanner

te drenezi emoțional. Absorbi datele personajului, te hrănești cu ele o perioadă, atât cât ai nevoie, în acest caz [Abraham Lincoln, n.m.] un an, apoi treaba ta este să te scurgi pe tine însuți în ceea ce trebuie să oferi publicului"[14]. Day-Lewis a studiat în Marea Britanie, la Bristol Old Vic Theatre School, unde se preda actoria pe baza teoriei lui Stanislavski și a Metodei pe care Lee Strasberg a perfectat-o, sugerând substituirea, care, susține el, i s-a potrivit. Tehnicile actoricești nu sunt protocoale științifice, artistul trebuie să descopere pe ce se poate mula și ce este mai productiv sub aspect creativ pentru sine. Iar asta echivalează cu reușita în a stabili o comunicare cu spectatorul, făcându-ți personajul credibil. În privința interpretării lui Abraham Lincoln, Day-Lewis a ezitat aproape un deceniu înainte de a accepta rolul. În opțiunea finală se bazează mereu pe un soi de reacție fizică pe care o resimte. Abia ulterior își dă consimțământul. „Ceea ce alegi să faci e, de fapt, o cale de autoexplorare prin intermediul unei alte vieți [a personajului, n.m.]."[15]

Procesul de extragere din rol, de revenire la viața reală e la fel de complex precum cel de asumare a lui. Păstrarea controlului asupra personajului și disocierea actor/caracter fictiv prin autocontrol sunt reguli psihologice de bază. Norma de aur e ca actorul să nu-și divulge propria identitate, dar nici să nu se confunde cu eroul scenariului. Și aceasta cere timp și efort. Pentru *Gangs of New York/Bandele din New York*[16], a învățat să tranșeze animale la abator, a deprins cu artiști de circ aruncatul cuțitelor și a ascultat în buclă melodiile lui Eminem pentru a intra într-o stare de furie generalizată. După

14. https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-21139066, accesat în noiembrie 2021.
15. *Ibidem.*
16. 2002, regia Martin Scorsese.

Scanned with OKEN Scanner

filmări, s-a surprins preț de câteva luni vorbind în cotidian cu accentul lucrat pentru *Bandele*. Cu *Phantom Thread/Firul fantomă*, a apreciat că a atins o limită dincolo de care ar fi periculos să continue să se transforme în altul. Personajul designerului Reynolds Woodcock, pe care l-a interpretat, l-a marcat atât de profund, încât a devenit ultimul personaj întruchipat. Capacitatea de a înțelege că ai ajuns la un prag cu risc e o altă calitate utilă în meserie, întrucât sunt necesare timp și activități alternative pentru regenerarea resurselor creative, a inspirației. Și în această privință e surprinzător. A făcut cursuri de cizmărie în Italia, voia o meserie a concretului, care să echilibreze componenta artistică a vieții. Practica aceasta manuală vine dintr-o trebuință de real, de o îndeletnicire complet opusă volatilității artistice. Perioadele sabatice se înscriu pe aceeași linie a extragerii din imaginar și dedublare. După *Boxerul* a stat cinci ani și n-a mai jucat nimic. La fel după *Lincoln*, încă cinci ani departe de lumina reflectoarelor, pentru a se reîncărca. *Firul fantomă* pare să fie punctul terminus al unei cariere la care actorul visa încă de la 12 ani. O considera o modalitate de-a explora lumea.

E unul dintre numeroasele cazuri în care personaje de film ori de teatru preiau controlul asupra celui care le dă viață, transpunerea fiind o condiție necesară pentru a le crea convingător. A te preface decenii la rând că ești succesiv X sau Y e sinteza condensată a acestei profesii atât de complicate, iar capacitatea de detașare ar trebui să fie egală ori măcar apropiată de aceea de transformare, pentru ca reziduurile în propria personalitate să fie în doze controlabile. Situația descrisă de Daniel Day-Lewis face parte din riscurile profesionale pentru care artiștii se pregătesc încă din școală și rămân vigilenți pe întreaga durată a carierei. Procesul e perfect explicabil din

Scanned with OKEN Scanner

punct de vedere psihologic, iar în actoria pentru scenă pericolul e amplificat față de film și prin faptul că spectacolele au o viață repertorială îndelungată, iar actorul rămâne atașat de personajul scenic mult timp. Diferențele dintre film și teatru sunt esențiale în acest punct, întrucât construcția unui erou pentru o producție dedicată marelui ecran durează mai puțin, fără a însemna că e mai puțin intensă. Pentru seriale e altfel, cele de succes se prelungesc pe durata a mai mulți ani. Când, însă, vine vorba despre o creație teatrală, munca artiștilor cumulează luni de zile, apoi seară de seară, actorii îmbracă hainele personajului, dar și trăsăturile acestuia, pentru a-l face veridic în fața publicului și joacă aceeași poveste și aceleași întâmplări. Actoria ca profesie înseamnă chiar asta: a genera un individ ca rod al născocirii care să pară real. „Să pară" ajunge cuvântul-cheie într-o artă a iluziei care fascinează.

Cum se edifică un personaj? El vine cu un set de trăsături impuse încă de dramaturg, din didascalii, replici, contribuția la acțiunea scenică, relațiile cu ceilalți. I se adaugă viziunea regizorului, ce reimaginează adesea, atribuindu-i noi dimensiuni caracteriale, transformându-l de la sensibil la radical, în funcție de îndrăzneala estetică. Un alt nivel vine dinspre actor, care îi atașează cea mai vizibilă dimensiune, cea fizică, și felul de-a fi la rampă. Fiecare interpret își pune amprenta asupra personajului, bazându-se pe convingerea că acesta i se potrivește. Multă vreme au fost la modă tipologiile, iar cariera unui actor însemna o serie de roluri de același tip, în care interpretul excela grație înfățișării și temperamentului specific. Primadona, comicul, junele-prim, ingenua, tragediana erau tipuri ce nu puteau lipsi dintr-o trupă stabilă. Numai că această manieră de a distribui actorii ducea inevitabil la rutină și manierism, blocând creativitatea prin susținerea unui model unic. Adecvarea la rol rămâne esențială, însă artiștii simt adesea

Scanned with OKEN Scanner

nevoia unor provocări asumându-și compoziții, interpretând un personaj mai în vârstă, de pildă, unul complet diferit de ceea ce te-ai aștepta (*contremploi*) sau în travesti. Metamorfoza-rea e rezultatul unui travaliu care se realizează prin documentare atentă, jurnale de repetiții, prin călătorii de studiu și încer-carea de-a trăi temporar în aceleași condiții în care urmează să evolueze personajul întruchipat. E un efort considerabil în care se investește nu doar creativ, ci se fac și sacrificii: unii slăbesc sau se îngrașă controlat (mai ales pentru filme), își lasă barbă, se tund complet, își modifică mersul, postura, vorbirea (rostind cu accent, cu defecte, imitând frazarea când e o personalitate cunoscută etc.), testează în interiorul echipei.

La opt ani, Bradley Cooper i-a cerut lui Moș Crăciun o baghetă. Nu una magică, ci una dirijorală, după ce văzuse un desen animat din seria Disney cu Tom și Jerry, în care motanul coordona o orchestra filarmonică. Bețișorul acela ce nu depășea câțiva centimetri a rămas vreme îndelungată una dintre jucăriile preferate, declară în toate interviurile privitoare la *Maestro* (2023). Pentru personajul propriu-zis s-a documentat temeinic. A urmărit înregistrări video cu Leonard Bernstein, a citit cărți de istoria muzicii și muzico-logie. A lucrat la accent cu Tim Monich, antrenor specializat în dezvoltarea capacităților vocale ale actorilor, pentru a imita inflexiunile tipice vocii lui Bernstein. A lucrat luni de zile, 8 ore câte 5 zile pe săptămână, pentru a se impregna de ticuri, pauze, ritm al vorbirii. Pentru verificare, dialoga cu membrii familiei lui Bernstein (copiii), considerați cea mai credibilă probă. Deoarece era și regizorul producției, a decis că e mai indicat să păstreze pronunția și pe platou, pentru a-i fi mai ușor să parcurgă trecerile de la postura de regizor la cea de interpret, de la culise în fața camerelor de filmat.

Scanned with OKEN Scanner

Când cineva este ales pentru un personaj public, una dintre condiții este asemănarea fizică: fizionomia, înălțimea, alura. Bradley Cooper a recurs la machiajul prostetic pentru a se asemăna cât mai mult cu Bernstein, o activitate care adăuga între două și cinci ore zilnic. Fiind vorba de gestica dirijorală, actorul a vizionat aproape toate filmările cu Bernstein, însă nu i s-a părut de ajuns. A apelat la doi dirijori americani de marcă, Gustavo Dudamel și Yannick Nézet-Séguin, care l-au sfătuit în această direcție.

În 2011, Meryl Streep a jucat-o pe „Doamna de Fier" – Margaret Thatcher, o figură foarte cunoscută din programele de știri ale televiziunilor. În realizarea personajului a avut mult de lucrat pentru a reda cât mai fidel imaginea publică a politicienei care a ajuns prim-ministru al Regatului Unit al Marii Britanii și Irlandei de Nord într-o perioadă de criză economică deplină. Thatcher și-a asumat măsuri extrem de nepopulare, dar justificate decizional, pentru a readuce țara pe linia de plutire. Principala metodă a fost urmărirea discursurilor acesteia din Parlament. Mai întâi, ca simplu spectator, cu atenție la toate detaliile vorbirii, la expresiile corporale, la tot ceea ce o definea la nivel individual. Ulterior, vorbind simultan cu Thatcher, ca într-un dublaj, pentru a-și însuși nuanțele specifice. Meryl Streep demonstrează o remarcabilă capacitate de metamorfozare, având abilitatea de a deveni orice personaj își propune. A învățat relativ ușor să imite accente, ceea ce a mai demonstrat și în alte producții cinematografice. La Thatcher, o altă provocare a fost postura, actrița avea nevoie de masaje după filmări, mai ales la coloană. Un alt unghi al abordării a fost legat de vârsta personajului, de transformările corporale pe care le presupune. I-a reușit și asta. Și încă foarte bine!

Scanned with OKEN Scanner

Daniel Day-Lewis a fost memorabil în rolul lui Abraham Lincoln (2012), în filmul lui Steven Spielberg. E genul de actor care se impregnează de personaj, care se pregătește timp îndelungat și își însușește în asemenea grad partitura, încât ajunge să se suprapună cu eroul. În cazul menționat, a ezitat zece ani până să accepte rolul. Regizorul i-a propus o primă variantă în 2003; el a citit scenariul, dar nu l-a interesat. Șase ani mai târziu, Spielberg a reluat discuția cu o nouă versiune, a fost din nou refuzat; au mai trecut câțiva ani până când, finalmente, Day-Lewis și-a dat acordul. Artistul a avut nevoie de un an întreg pentru a se documenta și a gândi cum să-l portretizeze cât mai bine pe autorul Amendamentului 13 din Constituția SUA, adică abolirea definitivă a sclaviei.

Adesea interpreții acceptă să se îngrașe ori să slăbească pentru a se apropia cât mai mult de model. Înalt și slab ca Lincoln, Day-Lewis a pierdut totuși câteva kilograme pentru ca talia să fie cât mai apropiată de cea a prototipului. Diferența de câțiva centimetri în înălțime nu a mai contat. Problematică a fost găsirea celei mai potrivite rezolvări pentru voce. A citit enorm – biografiile, presa vremii, lucrările pe care le-a scris Lincoln însuși. A petrecut ore în șir analizând fotografiile în care apare fostul președinte, cu atenție, în așa fel încât să poate trece dincolo de trăsăturile fizice. A imaginat o voce potrivită caracterului și a călătorit prin locurile legate de activitatea președintelui, pentru a absorbi atmosfera și a înțelege mai bine viața acestuia.

În privința vocii, se pare ca Lincoln avea un timbru dominat de acute. Din moment ce nu existau soluții tehnice de captare sonoră la acea vreme, singurele indicii proveneau din ceea s-a scris despre el. O vagă nazalizare și un mix de accente de Indiana și Kentucky au completat însușirile vocalității. Pe platouri, a rămas tot timpul în rolul lui Lincoln, inclusiv

Scanned with OKEN Scanner

regizorul i se adresa cu „Domnule președinte", pentru ca dedublarea să fie completă, iar conectarea să fie susținută, continuă. Dedicarea lui Day-Lewis era atât de puternică, încât se ocupa singur, cu un ajutor minimal, de înfățișarea pe care o vedem pe ecran. În fiecare zi de filmare își aranja părul și barba, erau naturale, considera și asta parte a construcției de personaj.

Cum se ajunge la ceea ce vedem în scenă ori pe marele ecran? Printr-un proces de elaborare creativă, practic, o sumă de viziuni și de contribuții care determină portretul scoțându-l din pagina de text și instalându-l într-un format uman. Actoria e interpretare, iar arta actorului și performanțele vin din măsura în care cel distribuit îl poate face credibil, surprinzător pe cel imaginar. Personajul ajunge să reprezinte a doua natură a interpretului, dar el trebuie să rămână, totuși, distinct, o entitate diferită de personalitatea actorului. Aici intervine capacitatea de dedublare, puterea artistului de a reveni la sine odată ce cortina coboară. Topirea în rol e un demers temporar care începe cu câteva ore înaintea spectacolului, la cabină: îmbrăcarea costumului, machiajul, coafatul, încălzirea vocală și corporală, o mică plimbare în scenă și repetarea mentală a replicilor. Nu există metode universale, doar sugestii, fiecare interpret are rutina sa profesională, procedurile care se pretează la propriul fel de-a se „încărca".

Există și tehnici psihologice de autocontrol, disponibile pentru a ajuta actorii să se distanțeze de atâtea și atâtea personaje aduse la viață artistică și să revină în civil. Involuntar însă, anumite trăsături ale atâtor vieți imaginare devin reminiscențe ori evidențe în comportamentul actorilor, care se trezesc și în afara scenei vorbind în frânturi de replici. Uneori, acest lucru se întâmplă intenționat, atunci când un actor e atât de îndrăgostit de un personaj, încât îl imită și-n

Scanned with OKEN Scanner

viață. Alteori, fără să-și dea seama, personajele își lasă amprenta asupra modului lor particular de-a fi.

Cât din felul privat de a fi al unui actor ajunge în personaj pe scenă? Nu există proporții fixe, însă a aduce propriul eu pe scenă reprezintă una dintre capcanele și unul dintre pericolele meseriei, căci poate duce la plafonare. O greșeală frecventă comisă de fani constă în confundarea omului din spatele rolului cu rolul însuși, neînțelegerea conducând la dezamăgirea că idolul s-a comportat în viața personală nedemn de idealul văzut la rampă.

Fiecare dintre noi suntem propriul nostru proiect, evoluăm continuu în funcție de modelele de viață pe care le întâlnim și admirăm. De ce să nu pățească la fel și actorii? Toți oamenii joacă puțin teatru în viața reală, au modele comportamentale imitate, convenite social. Actoria ridică jocul de roluri la rangul de artă, iar reinventarea continuă, talentul de-a fi altfel în fiecare proiect scenic și distanțarea ulterioară de eroul creat sunt axiomatice.

## Cum a reușit peste ocean Saviana Stănescu?

În România, Saviana Stănescu era cunoscută ca poetă, publicase, fusese premiată. Lucrurile s-au schimbat în 1999, când a câștigat o bursă a Ruhr International Theater Summer Academy, în Germania, unde a studiat scriere dramatică alături de alți opt autori internaționali. Apoi, în 2001, a participat la alte ateliere printr-un grant de dramaturgie acordat de KulturKontact din Austria. Au fost experiențe definitorii în virajul făcut către zona teatrului. La Ruhr International

Scanned with OKEN Scanner

Theatre Academy din Bochum a întâlnit-o pe Barbara Kirshenblatt-Gimblett, profesoară la New York University (NYU), care susținuse un curs în *performance/museum studies*, iar la sugestia ei a aplicat la NYU, încă din zilele în care era la Viena. Între timp, obținuse și o bursă Fulbright (2001), iar această precipitare de oportunități profesionale avea să fie determinantă pentru preocupările care au promovat-o ulterior în întreaga lume.

Peste ocean s-a afirmat ca autoare de teatru, iar în prezent este profesor la Ithaka College Theatre Arts, unde predă scriere dramatică și teatru contemporan. Înainte de Ithaka, a predat opt ani la New York University și Tisch School of the Arts. Și a scris continuu. Piesele i s-au jucat („În SUA nu se publică nimic decât după ce a fost pus în scenă", precizează Saviana) sau au fost dezvoltate în ateliere la teatre de calibru (Women's Project, La MaMa, Long Wharf, New York Theatre Workshop, New Group, Lark, Fordham, Ensemble Studio Theatre, Primary Stages, Here Arts Center etc.). A fost scriitoare în rezidență la Richard Schechner, celebrul teoretician al teatrului ambiental, cu care a colaborat la *YokastaS Redux*. Interesul producătorilor pentru textele ei și aprecierea au venit firesc, treptat.

În SUA, autorul de teatru e foarte legat de procesul teatral, scrie prin comisionare, pe comandă, colaborând îndeaproape cu echipa, modificând frecvent în cursul repetițiilor. *Waxing West*, la Teatrul La MaMa, a luat un premiu de inovație artistică pentru cea mai bună piesă – New York Innovative Theatre Award for Outstanding Play. Saviana Stănescu a avut o mulțime de monologuri și de piese scurte publicate în antologii de tipul *Best American Monologues/Plays* etc.

La solicitarea mea, Saviana a răspuns la câteva întrebări privind parcursul ei, pentru a le fi de folos și altora. Am fost curioasă care sunt cele mai importante modalități de autopromovare, așa cum le consideră cineva integrat într-un sistem

Scanned with OKEN Scanner

teatral unde concurența e nemiloasă. Nu e adepta soluțiilor miraculoase, reușita vine după muncă și implicare: „Nu cred că trebuie, ca artist/scriitor, să te gândești la autopromovare, în primul rând. Cel mai important e să faci ce crezi tu că trebuie făcut ca artist/scriitor, să ai puterea convingerilor tale și a pasiunii pentru ceea ce faci, pentru personajele pe care le construiești ca dramaturg, poveștile pe care le spui, stilul în care scrii, ceea ce este unic în perspectiva adusă de tine. Nu există rețete pentru succes, e un mit așa ceva"[17].

Saviana Stănescu s-a referit și la identificarea propriului „trib", a unui grup profesional cu care rezonezi, alături de care să lucrezi într-o atmosferă stimulativă. „Trebuie să te înconjori de oameni care sunt pe aceeași lungime de undă cu tine și care apreciază ce faci/scrii, iar tu apreciezi arta/stilul lor. Relațiile cu ceilalți artiști/scriitori sunt extrem de importante." Găsirea propriei poziții într-o asemenea grupare, indiferent de forma ei de organizare, oferă posibilitatea de a contribui la proiecte de meserie.

Mai spune Saviana Stănescu că „e important să fii la curent cu noile tendințe în teatru, să vezi ce piese produc diverse teatre și să știi unde ți-ar fi locul, cu ce teatru ți-ar plăcea să lucrezi pentru că îți plac producțiile lor – eu citesc cronici de teatru în *The New York Times* și alte ziare din metropolă zilnic, ca să știu care sunt *trend*-urile și cu ce teatre aș putea lucra".

Traseul ei profesional a fost un test de reprofilare și reintegrare, de talent dublat de voință și de încăpățânarea de a se impune: „Am reușit – aici trebuie spus că reușita e întotdeauna relativă – pentru că am luat-o de la zero la New York,

17. Toate declarațiile provin dintr-un chestionar conceput special pentru această lucrare. La fel toate interviurile inserate în carte.

Scanned with OKEN Scanner

am devenit studentă la masterate la New York University (MA în Performance Studies, MFA în Dramatic Writing), am studiat pe bune arta scrierii dramatice, nu am făcut masteratele doar ca să am o diplomă. Am continuat să mă perfecționez și să învăț de la ceilalți. E realmente vorba de multă muncă și de sacrificii ale vieții personale. Nu e deloc simplu să te lansezi ca scriitor într-o altă limbă după ce ai împlinit 30 de ani! Dacă imigrezi în SUA cu familia când ai cinci, opt sau chiar 16 ani, e mai ușor să te impui, pentru că studiezi aici, mergi la facultate aici (vezi Martyna Majok, Ilya Kaminsky, Gary Shteyngart – ca să mă refer numai la est-europeni). Eu am ajuns la New York la 34 de ani, nu mi-a fost deloc ușor. Dar am fost foarte consecventă și pasionată de teatru. Plus, pur și simplu trebuie să fii bun în sensul în care cultura în care scrii înțelege calitatea. Ce e considerat bun și special în dramaturgia din România sau Europa e de multe ori considerat prea abstract sau dezlânat în SUA în zona teatrului *mainstream*, unde e preferată povestea incitantă, clară, cu personaje credibile și recognoscibile." I-am cerut un exemplu care să ne edifice: „Spre exemplu, vechea mea piesă *Numărătoarea inversă,* care s-a jucat cu succes în România (în regia lui Radu Afrim, a Teodorei Herghelegiu, a lui Tudor Țepeneag la Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu etc.), la Paris de câteva ori, în Ciudad de México se joacă în varii teatre de vreo 10 ani etc. – la New York a avut o primire foarte rece, un critic de teatru a numit-o bizară și incomprehensibilă. Normal că a trebuit să mă adaptez și să-mi imaginez personajele într-un stil în care să le poată înțelege americanii. A trebuit să fac sacrificii, să mă concentrez pe a deveni din ce în ce mai bună și nuanțată în scriitura de limbă engleză. Abia după 10 ani am simțit că pot să fiu poetică și să inovez la nivel de limbaj

Scanned with OKEN Scanner

în engleză. Există, firește, și toate celelalte aspecte – financiare, emoționale, umane – care fac tranziția într-o altă limbă/cultură extrem de dificilă. Pentru femei e mai greu, pentru scriitori, pentru actori. Pentru regizori, artiști vizuali, muzicieni, e poate mai ușor, căci creativitatea lor nu se exprimă în primul rând la nivel lingvistic".

O altă schimbare a fost orientarea către teme care preocupă societatea americană actuală, cu totul altele decât cele est-europene. „Mutarea într-o cultură de calibrul celei americane mi-a deschis noi orizonturi și perspective. Am început să fiu preocupată de teme globale sau personale, de identitate. Am un public mult mai divers. Am căpătat o disciplină a muncii pe care poate nu o aveam în România." Schimbarea s-a simțit și la nivel personal, privat. Saviana Stănescu amintește și de minusuri: „Am devenit cam *workaholică*, nu îmi mai fac deloc timp pentru mine, ca femeie, ca om încă tânăr care știe că mai există și timp de trăit, nu doar de mărturisit".

În Lumea Nouă, toți artiștii se sprijină pe un agent. Are și Saviana unul. „Am o agentă, se ocupă de negocierea contractelor cu producătorii, dar nu mi-a adus niciun proiect. Știu că sunt și agenți care fac mult mai mult pentru promovarea scriitorilor. De exemplu, agenta mea nu are contacte în televiziune și aș vrea să scriu pentru seriale TV, dar acolo chiar nu poți să pătrunzi fără un agent cu prestigiu în domeniu. Toți amicii mei dramaturgi care scriu pentru TV/Netflix au ajuns acolo prin agenții lor". Fiind și profesor, m-a interesat să aflu ce le-ar sugera tinerilor care pornesc pe drumul afirmării artistice. „Tinerilor români, în particular, le-aș spune să creadă că se poate reuși într-un mod corect, pe baza talentului și a muncii proprii. Știu că în România, datorită corupției endemice, mulți tineri își imaginează că nu poți

Scanned with OKEN Scanner

ajunge undeva decât dacă faci nişte compromisuri şi cunoşti pe cine trebuie. De asta românii ajunşi în străinătate reuşesc, tocmai pentru că societatea de acolo e construită pe baze meritologice. Pentru a schimba societatea românească, trebuie să credem că e posibil aşa ceva şi în România: dacă crezi cu adevărat în talentul tău şi în ceea ce vrei să faci, dacă eşti consecvent şi munceşti mult în direcţia dorită, vei reuşi. *Good luck*!"

## Promovarea prin profesie

Revenind la noi, concursurile de debut sunt o modalitate excelentă de a intra pe radarul celor care caută noi chipuri. În România, din punct de vedere tehnic, debut este considerat primul rol după finalizarea studiilor prin obţinerea licenţei, prima prestaţie ca profesionist atestat de o diplomă. Deşi numai unul sau câţiva pot câştiga aceste competiţii de talent, abordarea potrivită vine din sport, din spiritul olimpic, care zice că important e să participi, chiar dacă nu câştigi. Să fim onești până la capăt: urcatul pe podium e o recunoaştere oficială, dar prezenţa echivalează cu a te confrunta prin comparaţie cu alţii ca tine, unii mai buni, alţii nu. A vedea ce fac colegii, ce aptitudini au, ce metode de interpretare, ce repertoriu abordează, ce urmăresc juraţii, posibilitatea de-a intra în contact cu experţi ai breslei cu care să rămâi în legătură, cu care să te sfătuieşti atunci şi ulterior sunt oportunităţi pe termen mai lung ce nu trebuie ratate cu niciun chip. Astfel de competiţii devin o resursă importantă în construirea unei reţele de contacte pe care o vei putea activa ori de câte ori va fi nevoie. Şi pe care o vei dezvolta în timp.

Scanned with OKEN Scanner

# Concursurile televizate

Concursurile de talente ale televiziunilor sunt eficiente în creșterea vizibilității generale a artiștilor. Formate internaționale importate și la noi, ele sunt calea directă, simplă și de impact ca publicul să afle că exiști, că ești bun, să te remarce, să te placă și să te urmărească și în alte arii profesionale (scenă, marele ecran, poate). Un asemenea exemplu e actorul Alex Ștefănescu, care a ajuns în finala „Românii au talent". Absolvent al Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale" din București, Ștefănescu a studiat apoi la London International School of Performing Arts, iar în prezent e actor la Teatrul „Ion Creangă" București. Pe lângă activitatea sa teatrală, manifestă pasiune pentru cântat la chitară și face traduceri, mai ales librete de *musicals*. E creativ, inteligent, spontan, iar prezența televizată i-a garantat un spor de vizibilitate pe care nicio scenă de teatru nu i l-ar fi asigurat. L-am întrebat pe Alex Ștefănescu în ce măsură emisiunea „Românii au talent", unde a fost finalist, i-a crescut popularitatea și mi-a spus că l-a ajutat „din mai multe puncte de vedere. În primul rând, a fost o provocare să creez rând pe rând momentele, pe măsură ce treceam în etapa următoare, iar experiența de platou TV a fost una din care am învățat multe ca performer. Cariera nu mi s-a schimbat radical în urma expunerii televizate, dar «finalist la Românii au talent» are cu siguranță un cuvânt de spus atunci când negociezi un contract". Interpretul e foarte activ pe rețelele de socializare, își face singur marketingul digital – conturile de Facebook, Instagram, TikTok, canalul YouTube, postează zilnic, are urmăritori. „De conturile mele

Scanned with OKEN Scanner

de artist mă ocup personal, prezența bună online, în zilele noastre, e ceva foarte important și încerc să-mi găsesc motivația în a distribui lucruri în care cred cu adevărat, nu doar de dragul postatului." Alex Ștefănescu a ajuns într-un punct profesional când a simțit nevoia unui manager care să-l ajute. „Împreună cu managerul meu lucrez de aproape patru ani și e de mare ajutor. Aici depinde de artist. Unii sunt ei înșiși buni manageri și fac singuri tot. Eu sunt un creator. Îmi place să se ocupe altcineva de partea administrativă, ca să rămân eu liber să fac artă. Dar o comunicare bună e esențială și desigur că ne consultăm și planificăm împreună ce avem de făcut." Eram curioasă ce le-ar recomanda colegilor săi mai tineri pentru a le fi de ajutor. Primele trei sfaturi pe care le-a spus au fost:

„1. Să găsească elementul care îi face pe fiecare unic și să mizeze pe asta. Oameni talentați sunt peste tot, oameni muncitori sunt peste tot. Ce fac ei mai bine decât toată lumea?

2. Să învețe să colaboreze, să comunice și să se înconjoare de oameni talentați din toate domeniile, pentru că singur nu reușește nimeni.

3. Să aibă grijă de imaginea publică și să nu încerce să fie altceva decât ceea ce sunt, pentru că se va simți falsul și nu vor dormi nici foarte liniștiți". Vizibilitatea deschide întotdeauna noi posibilități, iar autenticitatea se citește rapid de cei care se pricep.

Deloc de neglijat sunt oamenii de presă, criticii de teatru, bloggerii care prin ceea ce scriu pot contribui la promovarea unei persoane. A-i cunoaște și a te sfătui cu ei nu înseamnă, cel puțin în cazul criticilor, că te vor lăuda necondiționat, dar e util să vorbești cu persoane care se pricep la teatru și care

Scanned with OKEN Scanner

sunt bine intenționate. Ei nu urmăresc să-ți fure rolurile, nici să te măgulească pentru a se pune bine cu tine, nici să îți facă sugestii doar ca să se afle în treabă. Adică îți vor spune adevărul. A reflecta evaluativ o creație și pe realizatorii ei face parte din meseria de teatrolog/critic.

## Critic rău, critic bun

Mi s-a întâmplat odată ca într-un interval de doar trei zile, doi artiști la care țin mult, unul, creator pentru scenă, celălalt, din zona artelor vizuale, să-mi spună cu tandrețe: „Măi, tu ești cel mai rău critic de teatru din România!". Am făcut ochii mari, nu mă percep deloc așa. Remarca însoțită de un zâmbet care atesta sinceritatea nu m-a lezat deloc, ba mi-a plăcut, iar omul de teatru a mărturisit, spre stupoarea personală, că se teme de mine. Nu ca individă – constituția mea firavă nu transferă asemenea emoție, ci ca profesionist al domeniului, context în care afirmația mi s-a părut un compliment. Nu, nu e la mijloc nicio strategie psihologică de parare, e un adevăr ce ține de viziunea asupra îndeletnicirii teatrale căreia m-am dedicat în ultimele două decenii. Nu e scopul vieții mele profesionale să răspândesc fiori reci pe șira spinării, însă consider că așteptarea febrilă de către realizatori a unei cronici e un semn solid că ceea ce gândești și scrii contează.

Răspunsul critic e esențial, devine un martor prin componenta descriptivă; în absența lui, un spectacol iese de pe radar, se pierde în anonimatul timpului. Fără o recenzie, creația nu va fi arhivată și nu-și va încheia ciclul creator, căci opinia specialiștilor o plasează în istoria genului. La o scară

Scanned with OKEN Scanner

mai largă a timpului rămân doar un titlu, o echipă de realizatori, o distribuție, fotografii, înregistrări video, precum și amintirile fragile ale celor care l-au vizionat și urmele afective lăsate în personalitatea acestora. A nu fi luat în seamă de critica de specialitate e sinonimul ieșirii parțiale din memoria teatrului. Spectacolele, misiunile asumate ale creatorilor, tendințele estetice, revoluțiile scenice sunt materia meseriei noastre. Oferim o lectură reflexiv-normativ-activă a unei creații, aducând în discuție raportări la montările precedente, la parcursul de carieră al unui artist, la potențialul inovator al actului teatral și la spiritul estetic al vremii.

Tăcerea critică e și ea un tip de reacție voluntară. Când un spectacol e anost, tristețea receptării e atât de mare, încât nici nu-ți mai vine să scrii despre el. Creațiile mediocre mă lasă rece, nu ezit să părăsesc sala și să-mi asum că nu voi comenta public referitor la ele. E și asta, ieșitul din sală, o sancțiune la îndemâna oricărui spectator. Vă sfătuiesc amical să faceți la fel, e în joc timpul și starea noastră sufletească, igiena noastră emoțională. Întotdeauna m-au inspirat ideatic extremele. Un spectacol excepțional e o bucurie care mă mobilizează, iar cronica se fluidizează de la sine. Un spectacol prost mă nemulțumește în asemenea măsură, încât mă stimulează să evidențiez ce anume nu le-a reușit în demersul autorilor săi. Absența ori anemia ideilor care să vertebreze, chimia sulfuroasă a echipei, nepriceperea regizorului de-a o coagula, de-a lucra cu actorii și de a-i conduce către personajele asumate pot constitui motivele unui eșec. Nimic tragic într-un insucces, semnalarea lui e benefică dacă realizatorii și-o asumă, iar ceea ce spune criticul e, după firească supărare inițială, citit și procesat adecvat. Nici criticul nu deține adevărurile absolute, evaluările sale sunt atinse de un subiectivism

Scanned with OKEN Scanner

inerent, estompat de argumentări obligatorii. Critica teatrală este o pârghie de echilibrare înrădăcinată istoric. Rostul nostru e să animăm gândirea, să sprijinim receptarea printr-un orizont de specialitate încapsulat accesibil în rândurile de pe hârtie sau postate online.

Răspândirea mesajului critic s-a diversificat în ultimele decenii, când noile medii, în primul rând cel digital, au deschis practic posibilități nenumărate de expresie. Democratizarea opiniilor a devenit și calea disipării competenței într-un ocean de „părerisme", de regulă neîntemeiate pe competență, dar care cuceresc prin popularitatea ce merge până la viral, facilitată nu de valoarea în sine a conținutului, ci de mecanismele bizare ale algoritmilor diverselor aplicații.

De ce ne citesc spectatorii? Unii o fac ca să afle noutăți din lumea scenei de care sunt interesați. Alții, pentru a vedea dacă o producție anume merită să fie vizionată. Nu există statistici, dar se pare că, cel puțin la noi, numărul acestora este în scădere. În culturi teatrale mai stabile, sistemul de acordare a unor stele de către critici în reviste (print ori online) cu largă deschidere furnizează un ghidaj pentru curioși. În SUA, de pildă, funcționează cu succes practica marilor cotidiane de-a publica o cronică imediat după prima reprezentație, care are forța de-a deveni un vehicul de promovare ori, dimpotrivă, de „îngropare" a unei creații. A vedea care e calitatea ei, dacă merită să dai banii pe bilet și să-i aloci timp și atenție e scopul celor mai mulți dintre cititorii acestor articole evaluative.

Deontologic, contează în principal onestitatea evaluării. Argumentele pe care se ranforsează aprecierile, curajul de a spune adevărul chiar dacă doare și capacitatea de a convinge au ca efect profesional respectabilitatea. Critica de teatru e făcută de experți cu autoritate. Unii urmăresc mai ales anumiți artiști și îi însoțesc reflexiv. Alții, o întreagă generație. Alții,

Scanned with OKEN Scanner

un anume trend estetic. Alții sunt generaliști, ca mine, scriem despre cât mai multe premiere realizate în țară și pe-afară de regizori din diverse generații. Nu-mi propun să văd tot ce se face, ar fi și imposibil fizic. Am o preferință pentru formele noi, revoluționare, dar nu le resping nici pe cele canonice.

Articolele prea prietenoase și binevoitoare ridică suspiciunea unui PR mascat. Funcțiile criticii nu sunt de marketing, deși ele se manifestă indirect prin conținutul evaluărilor. Bloggerii, PR-iștii scriu mult mai personal, într-o zonă a impresionismului, preferând enunțuri de genul „mi-a plăcut/nu mi-a plăcut". La ei contează mai mult numărul de accesări, de like-uri, comentarii..

O concluzie se impune de la sine: cel mai bun critic de teatru e criticul rău!

## Și criticii sunt histrioni

Legăturile teoreticienilor cu scena și filmul sunt mult mai complexe decât reflectarea prin analiză de specialitate. Unii se implică în procesul de creație, iar o listă rapidă înscrie nume cunoscute. Will Gompertz este critic de artă, autor al unor cărți de mare succes traduse și la noi, unul dintre cei mai creativi 50 gânditori din lume, conform *Creativity Magazine* din New York. În 2009, a scris o piesă pe care a jucat-o la Festivalul de Teatru de la Edinburgh, în Fringe, intitulată *Double Art History*, one-man show, care transforma o prelegere într-o reprezentație. Textul dezvolta supoziția că într-o școală, profesorul de Arte a făcut o cădere nervoasă chiar în pragul ultimului curs dinaintea examenului final, iar un suplinitor, Will Gompertz, vine să îi țină locul. Gândit

Scanned with OKEN Scanner

participativ, spectacolul are loc într-o sală de clasă, iar directorul Tate Gallery din Londra, funcția deținută de Gompertz pe atunci, face show dintr-o lecție interactivă despre arta modernă. Subiectele sunt impresionismul, dadaismul, orfismul, fluxus, ready-made etc., iar tratarea lor e făcută cu date și exemplificări vizuale foarte corecte, dar și cu mult umor. De altfel, criticul spune că a urmat cursuri de comedie pentru a-și îmbunătăți discursul public, iar a așeza o parte din cunoștințele și aptitudinile sale histrionice într-o creație – care s-a jucat cu casa închisă! – i s-a părut foarte stimulativ. Pe parcurs, cursanții-spectatori din bănci primesc mici teme intermediare (de genul „Desenați o parte a corpului uman"), pot pune întrebări, iar la final, pentru veridicitate, susțin un test cu zece întrebări despre temele abordate, pe care îl predau „profesorului". Dincolo de năstrușnicia ideii, importantă e afirmarea subînțeleasă a adevărului că și critica sau teoria artei sunt tot forme de creativitate, iar felul în care știm sau învățăm să le comunicăm ține și de o minimă știință a artei spectacolului.

Și alți comentatori ai fenomenului artistic au cochetat cu teatrul sau filmul. Michael Billington, de pildă, cel care a scris la *The Guardian* din octombrie 1971 până în prezent, a experimentat, în perioada studenției, și postura de actor. Era membru al Oxford University Dramatic Society, iar în 1950, a primit un rol în *Păsările* lui Aristofan. Apoi, a trecut fugitiv și în scaunul de regizor, punând în scenă *Cântăreața cheală*. Experiențele în aceste roluri nu l-au convins pe Billington, iar el a hotărât că analiza de spectacol și scrisul i se potrivesc mult mai bine. Alegerea sa a fost confirmată de realitate, demonstrând că abandonarea luminilor reflectoarelor în favoarea condeiului ascuțit a fost o opțiune inspirată pentru el.

Scanned with OKEN Scanner

Charles Isherwood a fost multă vreme criticul de teatru al cotidianului *The New York Times*. Editorii nu i-au mai încredințat rubrica din motive economico-financiare, de restricționare a ediției tipărite, dar în 2009 Isherwood, popular grație stilului destul de incisiv de-a scrie, a avut ocazia să joace într-un film pentru televiziune. Poate că expresia „să joace" e cam mult spus, pentru că scenariștii i-au atribuit... propria persoană. Era un episod din *Gossip Girl*, a cărui acțiune se petrecea într-o școală de fițe din Manhattan. Despre experiența lui de platou, care a însemnat vreo 3-4 replici, și despre cum s-a jucat pe el însuși a scris într-unul din articolele sale. Filmarea a durat o jumătate de zi, i se pusese la dispoziție, ca tuturor interpreților, o rulotă, iar rostirea celor 10-12 cuvinte atribuite de scenariști într-o secvență de după o reprezentație de teatru realizată de liceenii despre care vorbea întregul serial i-au pricinuit mult stres și emoții. Ca orice profesionist, a repetat acasă, în fața oglinzii, căutând diverse chei de creare a „personajului". La filmări a avut un trac extraordinar, s-au tras mai multe duble, până când toată lumea a fost mulțumită, iar episodul s-a difuzat. Cele mai încântate au fost nepoatele lui Isherwood, care erau în egală măsură fane ale serialului și ale sale.

## Cum să gestionezi o cronică în care ești menționat

În cei patru ani (din fericire, în 2022, s-a renunțat la sistemului Bologna) de școlaritate universitară pentru licență, nu sunt timp și energie pentru a aborda cu viitorii artiști și alte subiecte utile, nu doar materii ce vizează construirea unui

Scanned with OKEN Scanner

personaj sau a unui spectacol. Anii de studiu devin un soi de maraton în care profesori și studenți, umăr la umăr, se străduiesc să ajungă la final nu numai echipați cu o diplomă, ci și cu cât mai multe aptitudini utile în scenă. Nu se studiază, din păcate, psihologia artistului, nici măcar în regim de curs opțional, nu pentru că nu i s-ar recunoaște utilitatea, ci pentru că timpul nu permite. Ceea ce nu mai încape în curriculum e punctat tangențial de profesorii de clasă ori de cei de discipline teoretice, lăsând-i pe studenți să desăvârșească ulterior studiul pe/în direcțiile care li se par mai atrăgătoare și mai utile personal.

Una dintre temele care ar merita abordate pe parcursul formativ al studenților la Arte vizează gestionarea aprecierilor critice. Cum citim o cronică despre spectacolul din care facem parte? Cum primim laudele unui critic? Și cum ne raportăm la observațiile, uneori negative, făcute de experți cu detașarea garantată de a fi exteriori proiectului și principialitatea *sine ira et studio*? Sunt subiecte ce țin de axiologia culturală a căror tratare ar contribui indiscutabil la completarea profilului de artist al prezentului. Mă frământă tema și o ating ori de câte ori am ocazia cu studenți și chiar cu actori, în discuții la clasă sau în polemici publice. Știința respectării unor păreri diferite de ale noastre ar merita mai multă stăruință într-o societate precum a noastră, încă începătoare în exercițiul dialogului argumentat, dominată de un tip de discurs lipsit de fairplay lansat și impus în mediul public adesea de la cel mai înalt nivel, din păcate; o societate în care jignirile, limbajul împins în trivial, neascultarea partenerului de discuție, absența motivațiilor, vocalitatea exagerată și repetarea deliberată a aceloraşi opinii în scopul impunerii lor adesea irațională sunt la ordinea zilei. O autentică dezbatere de idei nu se încheie cu câștigători și învinși. Beneficiul constă tocmai în etalarea

Scanned with OKEN Scanner

argumentației de susținere a unui punct de vedere, în combaterea elevată a unei viziuni diferite, în stimularea gândirii critice și, finalmente, a valorii considerentelor care o întăresc. Din „pro" și „contra" unui raționament izvorăsc concepte și soluții care pot transforma lucrurile.

În privința criticii teatrale și a raportării artiștilor la ea, există două tipuri de reacții. Când un articol e laudativ, reacțiile sunt de excesivă mulțumire, de (foto)copiere a articolului ori a linkului și de distribuire a acestora pe rețele de socializare, însoțite de comentarii de maximă prețuire la adresa semnatarului. Un soi de „adulare a criticii" în care competențele autorului sunt recunoscute și aclamate public, criticul devenind prietenul întregii echipe de spectacol. Entuziasmați de elogii, creatorii tind să le absolutizeze, fraternizând cu semnatarul ridicat instantaneu pe un piedestal. Cu toate acestea, laudele trebuie luate cu măsură, iar după firească bucurie inițială, perfect omenească, o lectură obiectivă a cronicii devine mai mult decât necesară.

Ce se întâmplă însă când analiza de spectacol face remarci negative? Totul se schimbă radical. Brusc, cel care-a scris-o e „deposedat" irevocabil de mica statuie, coborât de pe soclul ridicat anterior, catalogat drept un nepriceput care n-a înțeles nimic, incapabil să se ridice la nivelul olimpian al celor din scenă. Cronica e „secretizată", postările de pe rețelele de socializare sunt cu subînțeles, e chestionată chiar rațiunea de a exista a acestei „specii", inutile atâta vreme cât nu lansează imnuri de laudă! Încep strategii de surpare a credibilității întregii bresle. O breaslă al cărei rost e indubitabil, căci reflectarea critică este parte integrantă a circuitului artistic pe care îl așază în memoria publică ce persistă mai mult decât întinderea unei reprezentații, a unui sezon sau a mai multora, cât rezistă titlul pe afiș. Și persistă mai mult decât amintirea spectatorilor, care este, în sine, condiționată emoțional.

Scanned with OKEN Scanner

O citire la rece a cronicii, așa cum arătam și mai sus, reluată după câteva zile de la apariție, când creatorii înșiși se „eliberează" din micul univers al unui spectacol, e dezirabilă, urmată de reflectatul la ideile și argumentele ce le susțin. Nu e obligatorie acceptarea acestora! Artiștii pot rămâne la părerile în care cred, firește, altfel nu le-ar fi urcat la rampă. Dar luarea în considerare a opiniilor avizate ale analiștilor neimplicați în proiect, deci, teoretic, asigurați de distanțare obiectivă, e de la sine înțeleasă. E un mecanism de (auto)reglare estetică, de confruntare a viziunii creatoare cu o oglindă în care trebuie să privești nu ca un Narcis, ci precum un creator interesat ca mesajul tău artistic să ajungă cu bine, integral, nevirusat, la adresant.

Binevenite pentru orice mediu artistic ar fi întâlnirile, dezbaterile pe teme ce preocupă practicienii, teoreticienii și spectatorii, pentru stimularea conversației publice și permeabilizarea frontierelor dintre cei ce compun lumea teatrului. Discuțiile cu specialiști și cu public încă înainte de seara premierei ar îmbunătăți considerabil condițiile de receptare. În egală măsură cu discuțiile post-spectacol, conduse de un expert, unde publicul poate ridica chestiuni neclare în scopul lămuririi lor și poate da feedback. Criticii de teatru își asumă postura de mediator între scenă și sală, între creatori și publicul lor. La Teatrul Odéon Paris, spre exemplu, premiera cu *Othello* (18 martie 2022) a fost însoțită de o dezbatere pe tema *Genre, race, jalousie/Gen, rasă, gelozie*, moderată de specialiști, un subiect conex celui shakespearian, actual, care extinde zona gândirii post-spectacol. *Rencontre autour d'Othello: quand les mots prennent corps/Întâlnire pe marginea lui* Othello; *când cuvintele se întrupează* este o altă discuție generată de producția lui Jean-François Sivadier pentru a integra montarea într-o perspectivă estetică mai largă, chiar culturologică.

Scanned with OKEN Scanner

Câteva reprezentații sunt supratitrate în engleză (Parisul e o metropolă care atrage extrem de mulți turiști), alte câteva în franceză (pentru persoane cu probleme de auz), altele cu audiodescriere (pentru cei cu deficiențe de vedere). *Happy Thursday* este o inițiativă prin care 100 de locuri le sunt oferite gratuit tinerilor între 18 și 28 ani. Ele sunt accesibile în zilele de joi pe baza înscrierii voluntare, cu o săptămână înainte, printr-un formular ce trebuie completat online. Ceea ce înseamnă că intri pe pagina web a instituției, mai navighezi, se presupune că ești deja interesat. Poate îți anunți și prietenii. Marketing smart! La avanpremieră (nu mai mult de două reprezentații), prețul biletului e la jumătate. Scopul? Se duce vestea *de bouche à oreille*, spectacolul se rodează pentru seara festivă a premierei. Pentru cei mici, în parteneriat cu editura Les petits Platons, au loc ateliere animate de filosofi. Forma „întrebări și răspunsuri" pe teme ontologice e dinamică, prietenoasă, deschisă, complet diferită de cea școlărească „în ecou cu tematicile producțiilor din stagiune". Pentru *Othello, Nos émotions ont-elles raison?/Emoțiile noastre au dreptate?* e despre cum să ne înțelegem emoțiile și cum să le gestionăm. Participanților li se prezintă sinopsisul piesei, apoi încep analiza și dezbaterile. Mai mare dragul să participi, să gândești critic, să-ți spui opinia, să comunici!

Educarea gusturilor e un proces complicat ce necesită practică pe termen lung. Cu cât începe mai timpuriu, cu atât sedimentarea e mai temeinică. Cu cât variantele modelatoare sunt mai atractive și mai surprinzătoare, cu atât mai mulți vor adera la ele. Pe lângă legitimarea estetică a montării, formarea publicurilor constituie una dintre sarcinile curente ale criticii profesioniste. Breasla își exercită atribuțiile de interfață oferind elemente de sprijin pentru abilitățile comprehensiv-analitice ale spectatorilor. Intervine aici rolul social al actului

Scanned with OKEN Scanner

critic operat de specialiști, exersat deocamdată timid în spațiul românesc. Teatrul ca mediu de lucru e un teritoriu de intersecție a artiștilor, teoreticienilor și spectatorilor, de legătură comunicațională necesară. În lumea anglo-saxonă, *preview*-urile au circuit selectiv, pentru apropiații de teatru, oameni de presă, sub rezerva de-a nu scrie decât după ce văd premiera. Discuțiile asociate sunt o etapă ce precedă seara de gală, iar artiștii iau acest prim feedback în serios și, când e necesar, operează mici ajustări.

Care ar fi profilul ideal al spectatorului funcțional? Ce trăsături l-ar defini? O gândire interogativă. Un sistem agregat de înțelegere a producției artistice, care se arhitecturează pe baze în principal afective, pornind de la atașament emoțional. Un discernământ critic care să calibreze aplauzele în raport direct proporțional cu reușita. Să ovaționeze în cazuri adecvate, iar când situația o impune, să nu se sfiască să părăsească sala, ca semn al limitei de toleranță. Ieșirea de la un spectacol cu care nu rezonăm e un comportament de tip critic, de atenție la timpul nostru recreațional, de invalidare a experienței nesatisfăcătoare cultural. Teatrul e un demers îndreptat către lume, iar filtrele de percepție sunt multiple. Accederea la ele conjugă efortul comun al celor cu expunere maximă la rampă, al celor ce admiră arta scenică așezați în zona ei obscurizată și al criticilor profesioniști. Abordarea incluzivă e un parcurs de cunoaștere reciprocă prin parcurgerea unor momente secvente, corelate organic. Spectatorul funcțional e un partener. Nu doar un simplu destinatar[18].

Nimic altceva decât gândirea critică și dialogul nu poate garanta mai solid comunicarea teatrală.

18. O variantă extinsă a subiectului spectatorul funcțional pe https://www.observatorcultural.ro/articol/spectatorul-functional/.

Scanned with OKEN Scanner

# Troy Hawke, strada ca loc de întâlnire cu publicul

Milo McCabe este actorul britanic care a avut ingeniozitatea de a crea un personaj pitoresc impus în atenția publică prin postări pe social media. Nu e tocmai o practică inedită, au făcut-o mulți alții înainte. Însă nu în maniera lui. I-a croit acestui alter ego al său o neobișnuită biografie ficțională care îl reliefează: l-a botezat Troy Hawke și l-a (auto)desemnat reprezentantul Greeters Guild. Ce e Greeters Guild? O societate ultrasecretă, zice el, de fapt, o invenție fără acoperire reală, al cărei CEO e, fără acordul său și, foarte probabil, fără să știe, Jan Molby. Cine e Jan Molby? Un fotbalist de origine daneză care a jucat mai bine de un deceniu la Liverpool și, după retragerea din teren, s-a așezat pe banca antrenorilor. De ce l-a ales tocmai pe Jan Molby, al cărui nume apare frecvent în scheciurile Hawke, e o întrebare al cărei răspuns rămâne suspendat.

Ce idee a avut Troy Hawke? A valorificat experiența de comediant de stand-up pe care o avea de vreun deceniu și a ales drept scenă intrarea în magazine ale unor mari lanțuri din Marea Britanie (WH Smith, Wetherspoons, TK Maxx etc.), poziționate pe strada principală. Afluxul de clienți îi asigură materia primă nonstop. Nu mai așteaptă publicul într-o incintă, i-a ieșit în întâmpinare, în perimetrul cotidian. Zece ani a prestat în cluburi de comedie și în televiziuni (ITV, Channel 4 și 5, BBC3) până să-și schimbe aria de acțiune. A ales strada ca loc de întâlnire cu publicul, un perimetru aleatoriu, dar generos ca expunere și audiență. După fiecare repriză, foarte bine gândită până la ultima variabilă – chiar dacă pare spontaneitate totală –, echipa care îl însoțește se așază la masa de

Scanned with OKEN Scanner

montaj și editează capturile video, selectând fazele cele mai năstrușnice, pregătind scurte filmulețe de câteva minute pentru Twitter, YouTube, Facebook. Producțiile sale de tipul „camera ascunsă" adună milioane de vizualizări și se virali-zează rapid. A reușit să-și sporească celebritatea în această modalitate de dispersare rapidă a mesajelor, pastilele umo-ristice ajungând la nenumărați privitori pe care îi binedis-pun. Produsele sale artistice sunt o combinație de creativitate, contribuția actorului, prezența sa de spirit și reacția „publi-culuiˮ.

Troy Hawke e genul educat, rafinat, care se exprimă elevat, ultrapoliticos. Ca fizic, seamănă deliberat cu Errol Flynn, vedeta hollywoodiană cu origini australiene din anii '30, și pare ieșit dintr-un tunel al timpului cu înfățișarea ce evocă cinematograful alb-negru și saloanele englezești. Costumat ca un lord britanic, cu un halat de interior din mătase, cravată Ascot riguros orânduită în decolteul cămășii albe, cu părul aranjat până la ultimul fir, dat cu briantină, cu atenție la toate detaliile, aerul său aristocratic atrage privirile și stârnește interesul. Mai ales când Troy Hawke se așază dezinvolt în exteriorul unor locuri cu mare trafic pietonal și își începe numărul. Un număr de relație directă cu trecătorii de pe-acolo, cu cei care intră ori ies din incinte, cărora le adresează scurte urări tonice și, dacă dă peste unii vorbăreți, dezvoltă scurte conversații. Își asumă cu seriozitate rolul de *host*, se prezintă ceremonios, zâmbește și e convingător prin relaxarea cu care improvizează de la un interlocutor la altul. Când privești momentele lui comice, totul are o aparență de leje-ritate. Dar nu e deloc facil. Firește că există un cadru general de la care pornește, dar e dificil spre imposibil de anticipat care vor fi reacțiile interlocutorilor, implicit cursul poantelor. Pare că nimic nu-l poate scoate din buna dispoziție pe care

Scanned with OKEN Scanner

o transferă rapid și celorlalți, are mereu pregătită replica perfectă. Toți sunt, mai mult decât evident, luați pe nepregătite, nu știu ce să creadă. Unii au senzația că situația e pe bune, că shopul a recurs la această găselniță de marketing pentru a spori vânzările. Uneori, inclusiv angajații! Nu e un secret că starea de bine a cumpărătorilor îi face pe aceștia să umple coșurile, scop în care, printre alte strategii, se și aude muzică foarte ritmată în supermarketuri. Pe această linie și-a imaginat Milo McCabe personajul, oferind momente de surpriză aleatorie.

De ce e dificil ce face artistul? În principal, pentru că implică o doză mare de imprevizibil. Nu știe niciodată cum ripostează oamenii. Unii au reacții bune, stimulative. Alții, din contră, sunt atât de surprinși, încât rămân fără cuvinte. Cu toții se întreabă sincer ce caută omul acesta acolo. Capacitatea de a improviza îl salvează pe Troy Hawke mereu. Replicile lui sunt scurte, încurajatoare, cu umor care merge direct la țintă, cu ironii inofensive. Cele mai spectaculoase sunt fazele în care reprezentanții magazinelor îl întreabă ce face acolo, dacă e pe lista lor de plată? „Desigur", răspunde convingător Troy, „regret că informația nu a ajuns încă de la top management", iar oamenii îl cred. E carismatic, știe cum să dea replica, să lanseze mesaje pozitive care îndreaptă atenția, cumva ca în practicile magicienilor, de la subiectul în sine, la starea emoțională.

Milo McCabe are experiență de stand-up comedy și asta se vede cu ochiul liber. Rapiditatea reacțiilor comice concretizate în replici inteligent-corozive, cu poante simpatice, priceperea de a-i detecta printre nenumărații trecători pe aceia care știu de glumă, cu care poate întreține o scurtă conversație de tip ping-pong sunt într-un fel automatisme exersate pe scenele cluburilor de comedie. Evident, Troy

Scanned with OKEN Scanner

Hawke iese în stradă cu temele făcute, adică are un scenariu minimal de poante pe baza cărora brodează în funcție de partenerii de replică. Totul e foarte prietenos, motivațional, optimist. *Shoulders back, let them have it, smash it* sunt replici care revin adesea, ca un fel de amprentă comică.

Biografia lui Milo McCabe are multe puncte de intersecție cu viața artistică și încă de la vârste fragede. Mama e artist plastic. Tatăl e actor, iar comediantul zice într-un interviu că „eram întotdeauna foarte mândru la școală și îl urmam pe tata încă de când aveam 15 ani (deși arătam de parcă aș fi avut 18!) pe la tot felul de angajamente pe care le obținea, dar am început comedia întâmplător". A urmat cursurile de comedie la Tiffins, în Kingston, „de unde chiar au ieșit un număr mai mare de comedieni decât media. Dacă mă gândesc bine, am ieșit eu, Milton Jones, Sean Meo și Andrew Lawrence. Poate a contat și că școala era unisex, o grămadă de copii deștepți și fără fete care să le distragă atenția de la comedie. Îmi amintesc că glumele erau nemiloase"[19]. La universitate a studiat psihoterapia și apoi a făcut un masterat în analiza și practica psihoterapeutică. Dar a decis să urmeze chemarea comediei.

A fost prezentator de televiziune și toboșar înainte de a găsi această soluție de carieră despre care relatez și care i-a sporit enorm vizibilitatea. Notorietatea online i-a adus nu numai cote spectaculoase de vizualizări, ci și noi contracte. Departamentul de PR al echipei de fotbal Manchester City l-a invitat să performeze înainte de antrenamentul premergător unui turneu peste ocean, în SUA, al cunoscutului unsprezece. Niciunul dintre jucători și membrii staffului nu avea habar de plan, iar reacțiile uimite ale vedetelor sportului-rege au

19. Vezi https://www.voicemag.uk/interview/11251/interview-with-comedian-milo-mccabe-aka-troy-hawke, accesat pe 4 august 2022.

Scanned with OKEN Scanner

făcut hazul mediului online. Filmarea a fost postată online și a atins un număr record de vizualizări. Sony Pictures a apelat tot la el pentru promovarea filmului *Bullet Train* în Regatul Unit al Marii Britanii și Irlandei de Nord. Troy Hawke a imaginat un moment matinal la gara King's Cross, unde le ura bun venit călătorilor care fac naveta și îi servea cu dulciuri de fabricație japoneză. Pentru cei care nu ați văzut filmul, acțiunea se desfășoară într-un tren de mare viteză din Țara Soarelui Răsare.

Biografia personajului Troy Hawke spune că acesta a fost educat în sistemul *homeschooling* și pare să fi ajuns în secolul XXI dintr-o epocă trecută, dacă ne luăm după înfățișarea foarte elegantă: e încălțat cu ghetre, poartă cămașă albă, pantaloni cu bretele și un halat de interior din mătase. În urmă cu câțiva ani a făcut un spectacol în care a combinat pentru prima oară ambele componente ale pregătirii lui profesionale, actoria și psihologia. În 2022 l-a susținut la Edinburgh Festival Fringe, ediția a 75-a, unde a fost mereu sold-out. Ba a fost chiar nevoie de suplimentare cu câteva reprezentații. Intitulat *Sigmund Troyd's*, spectacolul său monologat e o confruntare de 60 de minute în cheie comică între psihoterapie și activitatea de comedian, ambele având valențe catharctice incontestabile.

McCabe zice că show-ul aruncă o privire către lumea psihoterapiei și a grijii pentru starea de bine a sinelui chiar prin propriile lentile. Dezvoltă o mulțime de interacțiuni cu lumea, teorii ale conspirației bazate pe scrabble într-o manieră incredibil de nostimă. Acest stand-up pe care îl face se bazează pe un personaj insolit care îl ajută să separe în mod creativ propria persoană de cea care se vede în scheciuri. Storyul e o serie de situații la care Troy Hawke reacționează nepotrivit, în consecință începe să exploreze în cheie umoristică câteva

Scanned with OKEN Scanner

dintre problemele emoționale pe care toată lumea le întâlnește. „Fiind în cursul vieții mele atât psihoterapeut, cât și pacient, mi s-a părut interesant să aduc în scenă un duel comic aceste două posturi."[20] Își amintește de începuturi, când adrenalina creștea la cote uriașe cu multe zile înainte de show și cum, cu timpul, s-a obișnuit cu prezența publicului, cu reacțiile imprevizibile ale acestuia. A te afla în fața unui grup de oameni care așteaptă să fie surprins e cea mai mare provocare posibilă. Pentru tinerii care se decid să aleagă actoria ca meserie, are și un sfat: „Fiți pregătiți ca visele să vi se facă țăndări, să le reconstruiți, apoi să se facă țăndări din nou. Nu luați nimic personal, învățați tot ce puteți din acele momente, apoi pregătiți-vă pentru cea mai bună experiență pe care ați avut-o vreodată"[21].

## Trainingurile, o modalitate de „infiltrare"

Trainingurile sunt o altă modalitate foarte utilă de a progresa și de a cunoaște experți ai zonei în care ești interesat să te dezvolți. Atelierele sau masterclassurile sunt coordonate de oameni cu renume, de la care e mereu de învățat. Un exemplu elocvent este Academia Itinerantă Andrei Șerban, care s-a născut în anul 2007 din inițiativa regizorului și a Corinei Șuteu, pe atunci directoarea Institutului Cultural Român din New York. Activitatea ei ciclică a constat într-o serie de ateliere de creație teatrală dedicate tinerilor și a avut în timp câteva episoade derulate în locuri cu rezonanță culturală:

20. *Ibidem.*
21. *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

la Plopi, Horezu (2009), unde lucrul a pornit de la opera lui Constantin Brâncuşi; Ipoteşti (2011), cu opera eminesciană drept material de studiu pentru 70 de tineri prin exerciţii de concentrare, coordonare şi de creaţie în grup; Mogoşoaia (2012), unde s-a mers pe dramaturgia lui Shakespeare şi a lui Caragiale; Castelul din Macea, Arad (2016), Shakespeare, din nou, plus Turgheniev şi Sarah Kane. Primul atelier a pornit de la un caz care a făcut mare vâlvă, uciderea din culpă a unei măicuţe cu suferinţe psihiatrice la Mănăstirea Tanacu. Punctul de start a constat în romanele Tatianei Niculescu Bran, iar laboratorul de creaţie a început în Munţii Apuseni. I-a succedat o etapă în New York, de trei săptămâni, după care o reprezentaţie cu *Spovedanie la Tanacu*[22] a fost susţinută la Teatrul La MaMa E.T.C.[23]. Iată ce spune Andrei Şerban despre această experienţă: „Munca a continuat la New York şi o primă variantă a spectacolului am jucat-o acolo, la Teatrul La MaMa, cel mai reprezentativ teatru al avangardei americane, unde am realizat, în anii '70, *Trilogia greacă*. În luna mai o serie limitată de spectacole a fost prezentată la Teatrul Odeon, acum alte câteva reprezentaţii au avut loc la Bucureşti. Când Oltiţa Cîntec mi-a propus să venim la Iaşi, mi s-a părut extraordinar să jucăm atât de aproape de Tanacu, într-un oraş ca Iaşiul, un oraş electrizant, cu un magnetism atât de special. E un alt spaţiu, acesta de la Teatrul «Luceafărul», generos, am reaşezat

22. Dacă eşti curios să afli ce-a ieşit, vezi cronica mea „La Iaşi, atât de aproape de Tanacu", *Suplimentul de cultură*, 12 iulie 2008.
23. Am avut şansa să intru în arhiva acestui teatru atât de implicat în fenomenul *off-off-Broadway* şi s-o întâlnesc pe Ellen Stewart. Mai multe detalii, în articolul meu „Teatrul ca întâlnire – La MaMa New York" din revista *Teatrul Azi* (noiembrie 2006), preluat de portalul Liternet, https://agenda.liternet.ro/articol/3479/Oltita-Cintec/Teatrul-ca-intilnire-La-MaMa-New-York.html.

Scanned with OKEN Scanner

spectacolul pentru Iași, am refăcut luminile, va fi altceva decât la București. Este genial că am ajuns aici!"[24]. De fiecare dată, regizorul era prezent, iar reprezentația se prelungea într-o discuție cu publicul. Ceea ce se poate experimenta în ateliere de genul acesta e aur pur pentru orice actor, vine de la specialiști de marcă o oportunitate de luat serios în calcul.

„Ideea unei academii teatrale itinerante corespunde unei orientări educative diferite, experimentale, pe care o găseam foarte necesară și acum. [...] Concentrate într-un timp extrem de scurt, aceste Ateliere au încercat să demonstreze că e posibil ca, măcar câteva zile, să lăsăm în urmă tot ceea ce e negativ în noi și relațiile noastre, ceea ce ne separă, pentru a ne întâlni într-un cadru diferit, acela de teatru-laborator, ca un grup capabil să coexiste, să simtă în comun, să gândească și să acționeze în comun, în căutarea unei calități anume. E vorba de o calitate a experienței de teatru și de viață, greu de definit, dar pe care toți o intuim și o dorim, una ce depășește nivelul obișnuit", spune Andrei Șerban[25].

„Sensul Academiei s-a modificat cu fiecare ediție. Dorința de a reveni a celor care au participat deja, cererile tot mai numeroase de la actori, regizori tineri, scenografi și critici de teatru sau jurnaliști de a participa se înmulțeau vertiginos. Proiectul producea în participanți o transfigurare aparte, acea regăsire a sinelui creativ despre care Andrei vorbea de fiecare dată când începea să lucreze. Ceea ce mi s-a părut întotdeauna esențial în colaborarea cu Andrei Șerban este capacitatea lui de a simți, de a trasa direcția în care trebuie să te uiți pentru a regăsi ceva ce, de fapt, căutai în mod aleatoriu și defectuos.

---

24. http://suplimentuldecultura.ro/3678/fragment-din-interventia-regizorului-dinaintea-spectacolului-de-la-iasi/.
25. *Academia Itinerantă Andrei Șerban, Cartea Atelierelor*, București, Nemira, 2013, p. 15.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru un artist, dar şi pentru orice om, aceasta este o cale esenţială de urmat în sens existenţial. De asemenea, ceea ce contează este să înţelegi că nimic important nu poate fi făcut fără efort şi fără a te pune în cauză atunci când te-ai oprit din căutare. Nu te opri, înaintează în sus. Nu vei ajunge niciodată ACOLO, dar aceasta este direcţia", completează Corina Şuteu[26] în privinţa sensurilor modelatoare ale Academiei.

Workshopurile sunt platforme ce reunesc artişti cu preocupări similare, adică sunt numai bune pentru a lărgi cercul de cunoştinţe, şi de ce nu, chiar de amici. De regulă, atelierele sunt ataşate marilor festivaluri, centrelor de cercetare şi universităţilor de prestigiu. Printre locurile celebre la nivel mondial care oferă internshipuri, burse sau găzduiesc workshopuri se numără Watermill Center, gestionat de regizorul Robert Wilson (SUA), Charlesville-Mézières (Franţa), Academia de vară a La MaMa E.T.C. de la Spoleto (Italia) etc. Oportunităţile sunt mult mai numeroase, trebuie să le cauţi, să selectezi ce anume se potriveşte intereselor tale profesionale imediate, să vezi cerinţele de admitere şi apoi să aplici.

## Agenţiile de casting

Dacă în teatru regizorul spectacolului îşi face de regulă singur distribuţia, atribuind rolurile celor pe care-i consideră adecvaţi, în industria cinematografică segmentarea atribuţiilor este mai adâncă. Alegerea celor mai potriviţi actori pentru fiecare producţie este responsabilitatea agenţiilor de casting cu personal specializat. Rostul lor e atragerea unui număr considerabil de artişti, pe care îi înscriu în bazele de date.

26. *Ibidem*, pp. 45-46.

Scanned with OKEN Scanner

Aceste baze de date cu sute sau mii de profiluri sunt resursa primară pentru alcătuirea formulei ideale a unei viitoare producții cinematografice.

Care sunt obiceiurile de casting? Agenții au runde de întrevederi cu echipa de realizatori pentru a înțelege cât mai exact ce anume caută aceasta; își setează profiluri cărora să le dea conținut, caută rezolvări în baza de date, apoi se întâlnesc cu interpreți în diverse probe pentru a evalua cum se pliază pe așteptări; finalmente, îi fac un set de propuneri regizorului. Acesta îi vede și îi testează în audiții până când ia decizia. Operațiunile se repetă până la completarea listei de nevoi creative pentru producție.

Resursele de talente ale agențiilor sunt îmbogățite permanent de *scouter*-ii/căutătorii de talente și activate pentru fiecare nou proiect. Deși cinematografia românească nu se poate compara cu cele occidentale în ceea ce privește numărul de producții, noile profesii de acest tip au devenit tot mai vizibile și la noi. *Scouter*-ii lucrează și pentru domeniul publicității, căutând figuri mai mult sau mai puțin cunoscute, în funcție de intențiile clientului și de strategia campaniei. E recomandabil ca tinerii actori să se afle în cât mai multe baze de date pentru a-și lărgi zona de expunere. Nu e de dorit semnarea vreunui contract de exclusivitate, indiferent de promisiunile din spatele acestuia. E mai înțelept să-ți păstrezi libertatea de a alege, de a rămâne deschis la variante, nu știi niciodată ce poate apărea în peisaj. Ca aspirant e obligatoriu să ai pregătit un portofoliu, un soi de carte de vizită mai bogată, care înseamnă un CV actualizat, fotografii recente și câteva clipuri video relevante, realizate profesional.

Dacă vrei să alegi o agenție de talente care să te reprezinte, câțiva pași practici pot fi utili. Poți stabili un prim contact printr-un mesaj pe e-mail în care îți anunți intențiile. Dacă

Scanned with OKEN Scanner

nu primeşti răspuns, după 10-14 zile revii, poate a intrat în spam, poate l-au neglijat, poate au fost prea ocupaţi, există o grămadă de explicaţii ale tăcerii lor. În acest al doilea e-mail soliciţi o întâlnire. Aşa cum pentru un rol pe scenă trebuie să te pregăteşti, e bine şi să lucrezi puţin şi pentru această discuţie. Contează ce spui despre tine, ce aspecte evidenţiezi. În principiu, genul acesta de întrevederi sunt scurte, iar orice agenţie e deschisă să-şi extindă baza de date. Dacă se arată interesaţi, nu te grăbi să spui „da" necondiţionat. Faptul că intri într-o bază de date nu înseamnă automat semnarea unor contracte. Aşa cum ei vor să te cunoască mai bine, şi tu trebuie să ai o imagine mai clară privind eficienţa agenţiei. Se poate afla din branşă, de la colegi, dar e bine să-i întrebi şi pe reprezentanţii lor cam pentru câţi tineri au găsit angajamente în ultimul an. Dacă te reprezinţi singur, e înţelept să fii informat în privinţa domeniului tău profesional şi oportunităţilor de carieră.

Agentul de casting are o misiune clară: se asigură de îmbinarea perfectă între actor şi rol. Florentina Bratfanof e *talent scouter* la o asemenea agenţie. Ea a făcut alegerile, printre altele, pentru filmul *Touch Me Not*, regizat de Adina Pintilie, care a câştigat Ursul de Aur la Festivalul de la Berlin (2018). În ce constă munca agentului de casting?, am întrebat direct la sursă. „Primesc de la producătorul proiectului scenariul, îl citesc şi încep să plasez actorii, în minte, în rolurile pe care le găsesc acolo. Pentru mine, este partea cea mai liberă din procesul de casting – îmi imaginez actorii cum umblă şi cum reacţionează deja în pielea personajelor"[27], spune Florentina Bratfanof. Decizia finală îi aparţine regizorului, căruia îi

27. https://www.ziarulmetropolis.ro/florentina-bratfanof-director-de-casting-mereu-caut-sa-vad-actorii-si-actritele-la-lucru.

Scanned with OKEN Scanner

prezintă propunerile. Niciodată nu merge din prima, sunt runde succesive de întâlniri și de selecție. Cel dintâi filtru se face pe baza portofoliului, apoi e ca la audiții, pe văzute și făcute.

Pentru a lăsa o impresie bună, câteva sfaturi devin folositoare. Mapa profesională trebuie continuu actualizată. CV-ul să nu fie kilometric, ci să evidențieze atuurile pentru proiectul în cauză. Fotografiile trebuie actualizate ori de câte ori se produce o modificare semnificativă a fizionomiei, când faci noi ședințe foto, iar rezultatele sunt bune. Nu e nevoie de mai mult de cinci, dar musai să fie realizate de profesioniști; nu toate la fel, unele portret, altele bust, altele întreg, captate din unghiuri diverse și cu mai multe variante de exprimare facială a emoției. În niciun caz nu apela la Photoshop! Te compromiți definitiv. Clipurile video arată ce ai mai făcut, fie în teatru, televiziune, film sau reclame. E recomandabil ca acestea să fie postate pe canale ușor accesibile, YouTube sau Vimeo. Obligatoriu, de calitate!

Am făcut parte, câțiva ani la rând, din juriul „10 pentru film", proiectul din cadrul Transilvania International Film Festival (TIFF), ce urmărește căutarea unor actori valoroși de teatru cu potențial cinematografic. Era chiar la primele ediții (2012) și nouă, juraților, nu ne-a venit să credem cât de puține știau actorii despre cum să se prezinte specialiștilor interesați. Pozele erau mai ales din spectacolele teatrale în care jucau, *showreel*-urile includeau fragmente filmate destul de anost, în orice caz, nu îi puneau în cea mai bună lumină, la figurat. E adevărat că acești actori erau mai toți angajați în teatrele de stat, cu contracte de muncă pe perioadă nedeterminată, însă chiar și așa, un artist trebuie să aibă un portofoliu, o carte de identitate profesională. Pe parcursul ediților ulterioare, din fericire, am constatat că lucrurile au evoluat

Scanned with OKEN Scanner

în bine și că demourile trimise de aspiranți erau în progres vizibil.

Mecanismul de selecție era următorul: fiecare membru al juriului propunea câte cinci actori (de vârste, tipologii diverse) care trimiteau materiale de prezentare. Pe baza acestora și a deliberărilor îndelungi, cu argumente pro și contra pentru fiecare, erau desemnați finaliștii. Se căutau figuri noi, iar odată triați „actorii beneficiază de materiale de prezentare – broșuri, fotografii și clipuri realizate într-un studio profesionist –, participă la o serie de workshopuri și întâlniri și sunt prezentați publicului, jurnaliștilor și oamenilor care le-ar putea schimba carierele – regizori, producători români și străini, directori de casting și agenți"[28]. Organizatorii le făceau un demo și îi promovau cu fast într-una din zilele festivalului. Intrau, practic, într-o bază de date de nivel înalt, crescându-și vizibilitatea. Așa a ajuns să facă film, de pildă, Lucreția Mandric, de la Teatrul Tineretului Piatra Neamț, după mai bine de 30 de ani de activitate scenică exclusivă. A jucat în *De ce eu?*, regia Tudor Giurgiu, în 2015.

## Cum să faci un *self-tape*

În urma unui workshop pentru actorii interesați, pe care l-am integrat în programul Festivalului Internațional de Teatru pentru Publicul Tânăr[29], Bettina Lohmeyer – *acting coach* experimentat din Berlin, și Florentina Bratfanof, agent de casting, am aflat și eu care sunt câteva dintre tainele acestei

28. https://tiff.ro/10-pentru-film-prezentare.
29. FITPTI, 2021, ediția a XIII-a, tema „artă și tehnologie".

Scanned with OKEN Scanner

formule de a te pune în valoare. Printre altele, începătorilor li s-a spus că e perfect firesc ca într-una dintre etapele de selecție, mai ales când e vorba despre lung/scurt metraje sau publicitate, să se solicite și o înregistrare video cu un scurt moment actoricesc pe temă dată. Parcursul este, schematizat, acesta: agentul de casting, intermediarul între producător și posibilii interpreți, trimite finaliștilor textul de jucat și un set de reguli preliminare. Vă întrebați, poate, de ce e necesar *self-taping*-ul? Nu e deloc simplu să decizi, adesea dintre sute de aspiranți, care ar fi cel mai potrivit pentru ceea ce cauți. Situație în care poate deveni decisivă această probă de adaptabilitate la o cerință precisă, care să pună-n evidență propria creativitate. Acest ultim test e și unul de capacitate de improvizație de bună calitate, de anduranță, mobilizare și concentrare, întrucât e foarte din scurt, nu prea ai timp de multe preparative, se cere de azi pe mâine. *Self-taping*-ul a fost foarte utilizat în pandemie nu doar din rațiuni de casting, ci și ca modalitate de creație, în perioada când regulile sanitare impuneau distanțarea fizică. Ca să fie elocventă și în avantajul protagonistului/realizatorului, e bine să ținem cont de câțiva parametri. La fel ca în pictură, și în teatru lumina e esențială. Dacă bugetul nu e de partea noastră, ne putem folosi de lumina naturală. Specialiștii opinează că lumina solară e, de fapt, varianta ideală, deoarece nu distorsionează. Ea trebuie să vină din față. Să fie suficientă. Să avem grijă și la ce se află în spate, va apărea în filmare ca fundal. Excesul de obiecte va distrage atenția de la actor. Același efect îl are o cromatică îndrăzneață. Regizorul vrea să vadă fața, mimica, deci expresivitatea facială, nu scenografia propriei case. *Self-tape*-ul se realizează cu telefonul mobil, dacă nu deținem unul cu performanțe măcar medii, împrumutăm de la prieteni. Contează poziția din care ne autofilmăm (de preferință, frontală). Facem probe de reglaj (claritatea imaginii, a sunetului),

Scanned with OKEN Scanner

și acestea contribuie la reușita filmulețului. Tragem mai multe duble, nu ne mulțumim cu orice, perfecționismul spune multe despre noi. Mediul și tehnica de filmare nu sunt determinante, dar contează ca anvelopă vizuală. Evident, propunerea de personaj și rezolvarea creativă a momentului cerut de regizor sunt aspecte-cheie în care talentul are ultimul cuvânt.

Și, pentru că dramaturgii, chiar dacă au pierdut întâietatea pe care au deținut-o în îndelungata perioadă a textocentrismului, regizorii arogându-și treptat rolul de coautori prin reinterpretare, prin scriitura scenică vizibilă la rampă, au încă un rol important în genetica teatrală, în vremea când derulam un proiect de valorizare prin spectacole-lectură a unor scrieri teatrale trecute pe nedrept cu vederea[30], am imaginat un decalog care îi privește pe cei tentați să scrie piese. Iată-l:

*Reguli de bătut în cuie*

1. Apucă-te de scris când simți că ai ceva de spus interesant și pentru ceilalți, nu doar pentru tine, rude și prietenii apropiați.

2. Nimeni nu-ți va elibera un certificat de „dramaturg". Dacă vrei să afli mai multe despre scrierea dramatică, fii autodidact sau participă la workshopuri.

3. Teatrul e acțiune, conflict, deci lucrurile trebuie să se petreacă în interiorul textului tău. Apoi, la rampă. Literatura o citim acasă: e arta în care lucrurile se povestesc.

4. Ca să scrii teatral, imaginează-ți din start totul pe o scenă, vizualizează viitorul spectacol, fii cel dintâi regizor al poveștii tale. O piesă e ca o construcție, e bine să ai un plan.

30. Proiectul dramatIS, care s-a soldat cu apariția volumului *Antologia dramatIS. Trei autori ieșeni*, București, Cartea Românească, 2009, de care m-am îngrijit.

Scanned with OKEN Scanner

Clasic sau modern. În minte sau pe hârtie. Nu te teme să inovezi. E chiar indicat!

5. Titlul trebuie să sintetizeze ceva din mesajul textului, dar să și atragă, doar e primul cu care se întâlnește publicul.

6. Personajul/personajele să fie puternice și convingătoare, iar lumea să se recunoască în ele, să le iubească sau să le deteste. În privința numărului, nu există o limită, folosește atâtea câte ai nevoie pentru ca povestea să fie coerentă și spectaculoasă. Ai grijă să nu le pierzi pe parcurs! Dacă, pentru binele textului, unele trebuie să dispară, nu ezita să le „omori". Fă-o... teatral.

7. Finalul e la fel de important ca începutul.

8. Dacă crezi că postura de autor de texte de teatru îți va aduce celebritate și bani, te amăgești. Dacă asta speri, apucă-te mai bine de altceva. Dar nu renunța nici la scris. O poți face în paralel.

9. În cazul în care acest decalog ți se pare bizar, ignoră-l și vezi-ți liniștit de ale tale.

10. Când crezi că piesa ta e gata, propune-o unui teatru. Fii înarmat cu răbdare! Cu foarte multă răbdare.

## Personal branding

„Secretul" de la care trebuie pornit când faci *self promotion* e să te cunoști foarte bine. Să îți știi calitățile și vulnerabilitățile, pentru a decide ce să arăți public, în funcție de țintele stabilite, ce triezi din setul de însușiri care te profilează mai bine și te va sprijini să obții plasamentele artistice și vizibilitatea artistică visată. Principalul sfat al specialiștilor este să faci o listă a aptitudinilor tale, așa cum te vezi tu. Poți adăuga și sugestiile

Scanned with OKEN Scanner

prietenilor și colegilor, pe care îi poți întreba cum te-ar defini ei în doar două-trei caracteristici. Firește, decizia finală îți aparține, dar procesul nu e atât de dificil precum pare. Brandul personal nu e pentru totdeauna, se poate actualiza pe măsura evoluției în meserie. E o imagine condensată a ta, care se clădește și întreține permanent. Vorbim aici despre aptitudini și competențe reprezentative prin afirmarea cărora sperăm să atragem atenția în mediul artistic. „Cui vrei să îi atragi atenția?" este un parametru de avut în vedere când ne branduim printr-o definiție oficială. O definiție care ne rezumă, care echivalează cu a ne reflecta într-un mod concentrat identitatea ca om și ca profesionist; e cum vrei să fii perceput de ceilalți. Pe măsură ce reușitele se înmulțesc în propria carte de vizită, brandul înseamnă reputația de care ne bucurăm, gradul de credibilitate acordat de public și de colegii din breaslă.

Brandul include și o cotă-parte ce reprezintă un target implicit, ținta spre care tindem și rezultatele pe care sperăm să le obținem în următoarele cinci-zece sezoane.

Un alt sfat al experților zice că este eficient să te menții interesant, fără să exagerezi, deoarece riști să îți pierzi credibilitatea. A rămâne autentic, a fi tu însuți, a te distinge dintr-o mulțime sunt condiții pentru a fi remarcat și a avea admiratori. Supraexpunerea dăunează, îi agasează pe cei ce ți-ar putea deveni fani sau sprijin în carieră. Mesajele pozitive, oneste, concise sunt cele cu impact. Nimeni nu are timp și nici răbdare să citească explicații întinse pe pagini fără număr sau, și mai mult, lamentații. Supleţea prezentării e un atu deloc de neglijat, mai ales în mediul online, dar și în alte contexte. Să nu uităm nicio clipă că există întotdeauna diferențe între cum ne percepem pe noi înșine și cum suntem văzuți de alții. Stima de sine nu e același lucru cu aroganța, prima fiind baza pe

Scanned with OKEN Scanner

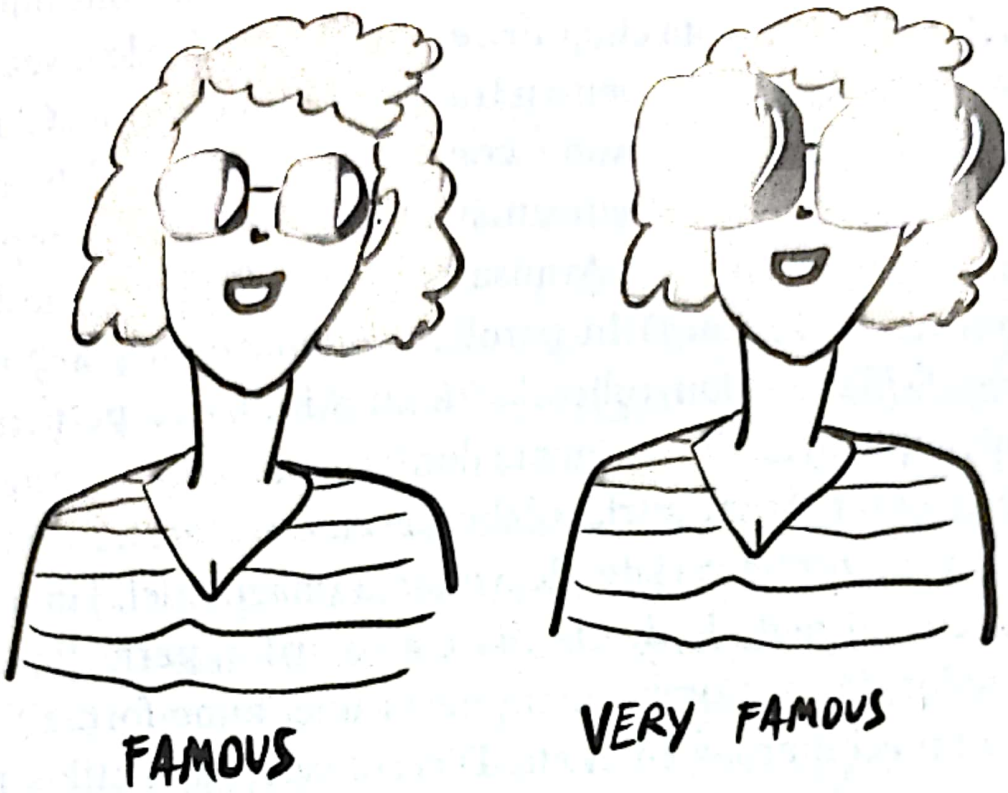
care poți construi imaginea publică dorită[31]. Iar CV-ul interior e la fel de important precum CV-ul pe care-l prezentăm celorlalți pentru a le arăta cine suntem.

Networkingul e esențial. Unii se pricep în mod natural la asta, sunt extrovertiți, volubili, au radarul bun în privința celor care i-ar putea sprijini în ascensiune. Lărgirea cercului de relații profesionale se poate face și prin implicarea în asociații profesionale sau de breaslă. La debut poate fi de folos să ai câteva modele asupra cărora să insiști și pe care să vrei să le depășești. Încearcă să stai de vorbă cu ei, să le adresezi câteva întrebări scurte, fără să fii prea insistent. Ideal este să înveți să valorifici orice ocazie, fără să sâcâi oamenii. Exemple de evenimente de acest gen care merită fructificate sunt agapele de după premiere sau cocteilurile din cadrul unor festivaluri, contexte perfecte în care poți cunoaște colegi. Poți ruga pe cineva să te prezinte unui regizor sau director de teatru, iar felul în care reușești să fii remarcat și să rămâi în memoria lor poate face diferența. Înțelept e să ai pregătită în minte o prezentare foarte scurtă de tip poveste în care să cuprinzi succint cine ești, ce ai studiat, ce ai mai făcut, ce te interesează pe viitor etc. Teoreticienii au numit-o prezentare de tip lift/ascensor, un „spot" de vreo 30-60 de secunde, ceva concentrat, neostentativ, cu o mică notă de umor de bun-gust care poate contribui la formarea unei prime impresii favorabile. Monopolizarea discuțiilor, vorbitul cu voce prea ridicată, tentativa de-a fi tot timpul în centrul atenției nu sunt strategii care să te ajute. Mai degrabă vei stârni antipatii, adică exact opusul a ceea ce ți-ar fi benefic. Nu renunța să fii puțin histrion, dar păstrează jocul pentru scenă!

---

31. O lucrare foarte interesantă în acest sens este Ștefan Prutianu, *Antrenamentul abilităților de comunicare*, Iași, Polirom, 2004.

Scanned with OKEN Scanner




Recomandările unor persoane cu influență contează adesea în proporții surprinzătoare. Cele scrise fac parte din documentele obligatorii în procesul de recrutare și sunt solicitate special pentru ocaziile de acest fel. Nici cele verbale nu sunt de neglijat, ajută atunci când sunt adresate cuiva pe care încă nu-l cunoști personal. O vorbă bună e o bonitate ce poate avea efecte surprinzătoare. Poți ruga foști profesori, actori de renume cu care ai lucrat, oameni cu prestigiu care girează în acest fel pentru tine. Fără ca asta să aibă ceva în comun cu nepotismul sau traficul de influență! Sunt practici curente în lumea artistică de pretutindeni, dar ele nu suplinesc probele practice ale talentului și potrivirii pentru un anumit rol.

*Branding*-ul personal e absolut obligatoriu pentru actori. Ce și cât știe lumea despre tine condiționează propunerile de contracte și, cu cât expunerea e mai largă, cu atât sporesc șansele de a lucra. Primul sfat pe care îl găsești în toate manualele de acest gen este explorarea oportunităților locale mai

Scanned with OKEN Scanner

întâi. E indicat să fii proactiv, flexibil, să cauți continuu, să joci des, fără a accepta chiar orice. A avea standarde înseamnă a selecta ceea ce e bine pentru traseul tău profesional. Cunoscutul actor Jack Nicholson[32] consideră că e bine să te autopromovezi cât mai devreme, mai ales că nu e deloc complicat acum, grație tehnologiei. Avansarea în carieră presupune două planuri care să meargă în paralel: *self-education* și *self-marketing*. *Self-education* echivalează cu stimularea perpetuă a creativității, diversificarea genurilor, a stilisticilor de spectacole în distribuția cărora intri, colaborări cu directori de scenă cu retorici regizorale variate, dezvoltarea imaginației, familiarizarea cu noi metode de abordare a rolurilor, perfecționarea tehnicilor de memorare, menținerea unei bune forme fizice și a unui echilibru mental etc. Diversificarea abilităților, precum cântatul vocal ori la un instrument, dansurile variate, cunoașterea unor limbi străine, accentele etnice, sporturi diverse, arte marțiale sau magia pot deveni atuuri ce vor face diferența în obținerea unui contract. Uite, de pildă, cum se poate dezvolta actoria de voce, un posibil culoar de afirmare.

## Cum să devii o voce

Pariul lui Henry Higgins de a o transforma pe florăreasa Eliza Doolittle într-o *lady* a fost câștigat de profesor mizând pe capacitatea umană de a deprinde vorbirea elevată și eticheta socială prin exercițiu. *Pygmalionul* lui George Bernard Shaw exploata un motiv cu rădăcini mitice, dar evidența și

32. Dennis McDougal, *Five Easy Decades: How Jack Nicholson Became the Biggest Movie Star in Modern Times*, John Wiley & Sons, 2008.

Scanned with OKEN Scanner

adevărul că maniera în care ne exprimăm verbal spune foarte multe, uneori aproape totul despre cine suntem. Sau cine vrem să fim! Fapt valabil nu numai pe scenă, ci și la persoanele publice utilizatoare de mască socială, precum politicienii, oamenii de afaceri, de televiziune, de radio, avocații, predicatorii, categorii pentru care știința retorică contează mai mult decât pentru individul obișnuit, în cotidian. Potențialul vocal e o calitate înnăscută: bagajul genetic dă timbrul, ambitusul, forța, rezonanța, volumul tangibil. Venim pe lume țipând, iar vocalitatea acestui prim contact cu lumea înseamnă și o primă evaluare prin scorul Apgar. Atât de mult depindem de voce! Performanțele depind și de alți itemi: capacitatea respiratorie (care poate fi îmbunătățită prin exerciții speciale, prin sport) și tehnici specifice de emisie și control ce pot fi învățate de la antrenorii de voce. Celebra regizoare Katie Mitchell vorbește adesea despre „echilibru între situația scenică și audibilitate, interpretare și claritate vocală"[33] ca unul dintre fundamentele creației scenice. În Marea Britanie, de pildă, vocalitatea e atât de luată în serios, încât fiecare companie de repertoriu are, dacă nu un întreg departament, măcar un expert în *text and voice coaching*. La Royal Shakespeare Company, echipa e formată de regulă din trei profesioniști, fiecare ocupându-se de șlefuirea rostirii în repetițiile pentru noile producții. Pentru a stimula cercetarea și schimbul de opinii în domeniu, se organizează ciclic conferințe internaționale pe teme inspirate de dinamica sunetului în scenă.

Cicely Berry a fost unul dintre experții în rostire, cea mai ilustră, iar experiența acumulată în multe sezoane de documentare, cercetare și practică scenică (a fost *voice coach/voice*

33. Katie Mitchell, *Profesia de regizor. Un manual de teatru*, trad. de Edith Negulici, București, UNATC Press, 2019, p. 175

Scanned with OKEN Scanner

*director* la RSC din 1969 până în 2014, a făcut masterclassuri internaționale, a lucrat și pentru dialoguri de film cu Bernardo Bertolucci, printre alții, a antrenat și politicieni, a făcut cursuri cu deținuți din penitenciare) s-a materializat în câteva cărți[34] de considerații teoretice și exerciții. Una dintre ele este prefațată de Peter Brook, un regizor foarte preocupat de puterea cuvântului în teatru, aspect pe care l-a și studiat prin proiectele sale de la Bouffes du Nord, Paris. În prefața sa, Brook subliniază că „Cicely Berry și-a fundamentat munca pe convingerea că deși totul este prezent în mod natural, încă de la naștere, instinctele noastre au fost mutilate în multe feluri – prin condiționarea unei societăți distorsionate. Așadar, un actor are nevoie de exercițiu precis și de o înțelegere clară în descătușarea unor posibilități ascunse și pentru a învăța sarcina dificilă de a fi autentic în «instinctul momentului». [...] Deci munca nu constă în a afla cum să faci, ci cum să îi permiți vocii să se elibereze"[35]. Cicely Berry consideră că felul în care vorbim – ritmul, tonalitatea și inflexiunile – este un reflex al propriului fel de-a fi, ne caracterizează ca individualități și este condiționat de patru factori: mediul (cel familial, în ordine cronologică, apoi cel educațional și profesional, locul în care trăim – rural/urban), auzul (felul în care percepem fiecare dintre noi sunetele), agilitatea fizică (capacitatea pulmonară, diafragma, laringele, musculatura pectorală etc.) și tipul de personalitate (extrovertiții se exprimă mai ușor, cei care au stimă de sine, încredere în capacitățile proprii, de asemenea). Cărțile lui Berry sunt extrem de interesante chiar și

34. *Voice and the Actor* (1973), *The Actor and the Text* (1987), *Text in Action* (2001).
35. Cicely Berry, *Voice and the Actor*, New York, Wiley Publishing Inc., 1973, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

pentru nespecialişti, deschid un culoar de mai bună înţelegere a propriei vocalităţi şi a modalităţilor verbale de comunicare cu ceilalţi. Un singur detaliu, la care în mod cert nu ne gândim în mod curent: vocea noastră sună într-un anumit fel pentru noi, emitenţii sunetelor, şi cu totul altfel pentru ceilalţi, audienţa. Înregistrarea sonoră schimbă şi ea sensibil tonalitatea, adesea fiind noi înşine surprinşi de felul în care sună. Deschid o paranteză nostimă, fiica mea stâlcea cuvintele într-un mod unic, zicând „t" în loc de „c". De regulă, copiii au probleme cu „r", „ş", „ţ", dar Mălina era originală. Mă obişnuisem şi o înţelegeam, şi eu şi Vlad, fiul meu, care a avut foarte puţin de furcă în pronunţarea „ţ"-urilor. Le-am înregistrat vocile spunând povestea *Capra cu trei iezi*, pentru a-i ajuta să conştientizeze problema, iar când s-au ascultat, m-au întrebat cine-s copiii ăştia care nu vorbesc „torett"! A fost simpatică situaţia, dar şi folositoare, căci a stimulat autocorecţia. Cumva, în spiritul celor susţinute de Berry, actori sau non-actori deopotrivă, „ceea ce trebuie să faci e să deschizi potenţialităţile vocii tale, să descoperi ce poate ea face şi să găseşti un echilibru între a fi subiectiv şi obiectiv în privinţa ei. Poţi reuşi asta antrenând resursele ei fizice"[36].

Vocalitatea e esenţială în construirea oricărui personaj, e un mijloc de caracterizare. Trainingul e obligatoriu. Controlul vocal înseamnă găsirea tonalităţii potrivite fiecărui text, spectacol, erou. Dicţia de operă, de pildă, presupune, printre multe altele şi foarte pe scurt spus, acordarea vocii soliştilor cu temperamentul universului componistic interpretat, stăpânirea specificului wagnerian, rossinian, mozartian ori a altuia, a coloraturii, dinamicii, gravităţii etc. În industria filmului,

36. *Ibidem*, pp. 8-9.

Scanned with OKEN Scanner

înseamnă să faci voci, adică să-ți ajustezi controlat timbrul, subțiindu-l ori îngroșându-l, după caz, să imiți intonația cuiva sau să redai accente regionale.

Utilizarea accentelor regionale într-un spectacol devine un mijloc important de expresivitate. A recurge la inflexiuni locale reprezintă din perspectivă interpretativă o probă de control vocal, căci norma generală e ca pe scenă să se vorbească după regulile literare. Accentul nepotrivit devine un impediment într-o echipă în care cineva pronunță altfel decât toți ceilalți; supără urechea, e disonant, destramă iluzia pe care arta teatrală trebuie să o genereze. De pildă, actorii care provin din Republica Moldova, a căror limbă română e marcată de influența istorică a limbii ruse. Ameliorarea accentului până la eradicare e absolut obligatorie pentru ca aceștia să se poată integra în ansamblurile scenice din România. O analogie la scară mai largă sunt actorii de origine scoțiană ori irlandeză din Regatul Unit al Marii Britanii și Irlandei de Nord, care renunță la intonația cu specific în favoarea englezei britanice. La rampă ori în producții filmice, desigur, căci la nivel comun, vorbirea regională e un element de mândrie locală și de individualizare. Saoirse Ronan, Daniel Day-Lewis, Gerard Butler sunt exemple elocvente. De altfel, în Marea Britanie, unde teatrul este în principal unul de acțiune și verb, grija pentru dicție este fundamentală. E o linie care le dă mult de lucru și actorilor străini dornici să se afirme în Regat. Buna stăpânire a limbii lui Shakespeare tot mai lasă pe fundal nuanțe etnice pe care un specialist le sesizează. Workshopurile cu *voice coaches* sunt unica modalitate de a învăța cum să maschezi inflexiunile limbii materne în pronunția unei alte limbi și să vorbești ca un actor nativ. Ori, la nevoie, în funcție de circumstanțele creative, să știi cum să faci alte accente, adică să vorbești engleza cu nuanțe est-europene, de pildă.

Scanned with OKEN Scanner

Îmi vine acum în minte prestația antologică a lui Meryl Streep din filmul *Sophie's Choice*, când versatila actriță juca o poloneză. Construcția de rol a constat și în exersarea substratul slav din rostire, pentru autenticitatea portretizării. Mijloc de caracterizare a unui personaj pentru care localizarea geografică e esențială, recurgerea la specificul zonei garantează credibilitatea personajului. Îmi amintesc de discuția cu o actriță româncă stabilită peste Ocean care îmi povestea despre nenumăratele ateliere de dicție pe care le-a urmat pentru a reuși să mascheze nuanțele latine ale limbii sale native. Primul pas este foarte buna cunoaștere a capacităților vocale, pentru a le putea controla, pentru a jongla cu ambitusul, cu tonalitățile. Gestionarea vocală presupune în egală măsură ureche muzicală foarte bună, concentrare și mult exercițiu. Odată practica însușită, tehnica se alătură celorlalte instrumente ce conturează profilul interpretativ al actorului modern.

În teatrul autohton, Alexandru Dabija a recurs la pronunția locală în *Phyramus & Thisbe 4You*, la Teatrul Odeon din București. În scena de teatru în teatru din *Visul unei nopți de vară*, spectacolul reia momentul antologic în patru versiuni scenice. Într-una dintre ele, pentru a conferi verosimilitate meșterilor care se apucă de teatru, i-a încurajat să vorbească ardelenește, inclusiv cu niște cuvinte în limba maghiară. L-au ajutat originile transilvane ale lui Pavel Bartoș, propunerea declanșând hohote. Ideea era de a utiliza acest mijloc comic pentru suplimentarea resurselor umoristice ale secvenței, un eșantion de poetică teatrală implicită, mascată în falduri de râs.

Culoarea locală este direcția adoptată de Andrei Măjeri în al său *La Academie* (Teatrul „Mihai Eminescu" Botoșani), întregul spectacol jucându-se într-o moldovenească neaoșă. Acțiunea dramatică din textul Alexandrei Felseghi se petrece

Scanned with OKEN Scanner

într-un sat din regiunea de nord-est, punând sub lupa ironiei diverse contexte care definesc viața rurală actuală. Considerentele electorale, proiectele pe fonduri europene mai mult sau deloc necesare, austeritatea vieților personale, sărăcia, evenimentele comunității etc. sunt toate în scenariu. Ironizarea cu tentă etnică imprimă culoare verbalității și aduce cu sine un plus care, în zonele unde accentul este curent și asigură familiaritate, conectează instantaneu scena cu publicul, dar și în celelalte, unde surpriza inițială devine premisa unei acceptări simpatice.

Felul de a vorbi atrage atenția și în spectacolul lui Radu Afrim de la Teatrul Național Târgu Mureș, Compania „Liviu Rebreanu", *Ierbar*. Avem de-a face aici cu specificul ardelenesc, cu determinările istorice, cu maniera de-a vorbi românește a cetățenilor de origine maghiară (actrița Katalin Berekméri), împreună cu influențele imperiale resimțite încă în românească de pe Mureș (actorul Nicu Mihoc), asezonate cu câte un cuvânt în maghiară. Instalarea în limba vie a unei regiuni aduce cu sine o muzicalitate de natură emoțională și un ritm care provine din vorbire. Consonant cu dinamica de ansamblu, trasează legături afective ce încapsulează trăsături distinctive.

Vorbitul e cel mai important vehicul de comunicare, iar cel scenic nu e o formă oarecare, trebuie să fie de performanță. Sunt spectacole ce exasperează prin nepriceperea unor interpreți care fie bolborosesc cuvintele, fie le-aruncă înspre spațiul destinat publicului ca pe ceva de care doresc să scape. Ca pe un corp contondent cu care vor să „atingă" spectatorii! Spunerea unui text e o dublă formă de respect: pe de o parte, față de autor, ai cărui mesageri se fac; pe de altă parte, față de spectator, care trebuie să înțeleagă ce i se spune dinspre rampă și să se emoționeze prin modul în care i se transmite. Cuvântul

Scanned with OKEN Scanner

scenic are capacitatea de a interpela, de a naşte oameni şi acţiuni fictive. Actorii spun cuvinte prescrise, prestabilite, dar nu definitive. Performativităţii lor i se adaugă meşteşugul de a le spune, de a le corporaliza în perimetrul de joc. Creşterea vocii în trepte, gradarea volumelor, jocul cu vorbirea sunt surse multiple de emoţie. Patos, răceală, înflăcărare, blazare sunt tonuri impuse de actor exclusiv verbal.

## În ariile conexe scenei

Ce facem cu vocea? O întreţinem, avem grijă să nu o deteriorăm şi o cultivăm! Concurenţa uriaşă din zona actoriei a avut, pe lângă iluzii spulberate, şi un efect pozitiv: specializarea în sectoare conexe. Artiştii care-şi caută norocul profesional într-o piaţă a muncii făţiş competiţională s-au orientat şi spre arii din vecinătatea artistică a scenei. Acestea, deşi nu le asigură o vizibilitate echivalentă celei de la rampă, reprezintă căi de afirmare ce aduc satisfacţii şi venituri pentru plata facturilor. Unii se orientează spre *voice-over*, în industria de jocuri, animaţie, teatru radiofonic, reclame, *podcasts drama* şi cărţi audio. Deşi vizualitatea a trecut de mult şi cu mult în faţa audibilului, devansându-l detaşat în cultura prezentului, realitatea că ne petrecem o grămadă de timp în mijloacele de transport (la volan sau pe scaunul de alături, în tren, metrou, autobuz) ori cu alte treburi care permit ascultarea a lăsat şi actoriei audio o nişă deloc de neglijat. Parte structurantă a formării viitorilor artişti, pregătirea vocală e un proces ce nu se încheie nici pe departe odată cu absolvirea. E continuu, complex, în etape de „construire" a performanţelor de modelare a unei voci performante. Educarea vocalităţii actorului

Scanned with OKEN Scanner

implică cel puțin două direcții principale: antrenamentul pentru un rol anume – o pronunție specifică, dintr-o epocă și o regiune precise, în acord cu vârsta personajului, în proză sau versuri etc. – și pregătirea pentru prezența scenică în general, adică fără referire exactă la un proiect, ci o întreținere curentă.

Procesul începe prin cunoașterea bună a propriului potențial și constă în experimentarea prin tehnică și exercițiu a posibilităților îngăduite de dotarea naturală. Finalul fiecărei etape se materializează în competențe sporite din ariile amintite. A fi vocea unui audiobook e un pic altceva decât rostirea scenică, iar pentru asta sunt utile cursuri de profilare. Poveștile audio implică nu doar creativitate, ci și abilități de captare și redare a vocii, inclusiv folosirea microfonului, a echipamentului de înregistrare, a suportului de stocare și a dispozitivelor de redare. Intermediarii tehnici intervin între laringele, sensibilitatea, mintea emitentului și public. Pentru astfel de activități se pregătesc *voice actors* care au un timbru deosebit, știu să sporească elasticitatea glasului, să-i crească ambitusul, să îl instaleze în cât mai multe registre, să-i imprime încă din fonație tot soiul de efecte, să-i dea puterea de-a acționa fantezia ascultătorului. A asculta a devenit și ea o artă, cu taine și servanți. Sunetul declanșează resorturile ficțiunii, e punctul de plecare în generarea unei întregi lumi, prin intermediul imaginației. Experiența acustică impune un alt tip de legătură între sonor și vizual, arta sonoră accentuând o senzorialitate care îndeamnă la reverie pe o anumită temă.

Actoria de voce e un univers magic. Artistul nu are chip, vocea lui „trădează" vârsta, zona de origine (prin accentul natural sau jucat), ceva din felul de-a fi al personajelor. Claritatea și firescul, calitățile fundamentale imprimate prin viu

Scanned with OKEN Scanner

grai, plus posibilitățile infinite de nuanțare vin dintr-un control al emisiei vocale și o știință întreagă în spatele ei. Câteva secrete pentru o înregistrare de succes au ajuns de largă circulație. Încălzirea corpului și a vocii e unul dintre ele. De ce și a corpului? Pentru că vorbitul nu e numai un act al corzilor vocale, el e însoțit de o întreagă expresivitate gestual-corporală, care nu se „aude", însă are efecte. Un corp neîncălzit în prealabil va face ca respirația să fie inadecvată, iar vorbele să pară obosite, lipsite de vlagă. Limitarea consumului de alcool cu o zi înainte, întrucât usucă gâtul, a cafelei, ceaiului ori a altor băuturi bazate pe cofeină în dimineața zilei respective va preveni deshidratarea care ar putea afecta pronunția. Un somn bun înlocuiește orice stimulator extern și e antidotul ideal al oboselii, care, la rândul său, nu aduce beneficii. Lipsa odihnei afectează respirația și va adăuga o tensiune nedorită. Fumatul nu face bine în general, dar pentru vocea artistică e complet contraindicat, o irită pe termen lung, îi șterge din naturalețe. O să râdeți, dar alunele, sticksurile sau oricare alte alimente tari irită gâtul, deci e înțelept să fie scoase din meniul zilei.

Un element de autocontrol e ascultarea critică, iar pentru orice demo, deși e foarte tentant, sunt de ocolit fragmentele clasice. Nu de alta, dar au fost interpretate de multe ori și atât de bine, încât nivelul de așteptare e ridicat, iar comparațiile, inevitabile.

## Câteva sfaturi de la un profesionist

L-am întrebat pe Alexandru Unguru câteva lucruri despre cum e, ca actor, să-ți împrumuți vocea altora, fie că sunt personaje reale ori ficționale, în acest ultim caz, de fapt

Scanned with OKEN Scanner

autorilor care vorbesc prin ele. Cea mai recentă realizare audiobook a sa e *Spare/Rezerva*, cartea autobiografică a Prinţului Harry care a monopolizat atenţia întregii lumi imediat după lansare[37]. Pentru a fi convingător în actoria de voce, ce calităţi contează? – a fost primul lucru pe care l-am întrebat. „Poate suna pretenţios, dar actoria de audiobook este cu totul diferită de actoria de teatru sau cea de film. Mediul fiind unul izolat şi utilizarea altor mijloace specifice actoriei nefiind posibilă, vocea ajunge să suplinească, în cazurile fericite, complexitatea pe care o cere crearea lumii unui audiobook. Ce este oare un audiobook dacă nu un urmaş direct al povestaşului preistoric sau al recitatorului poemelor epice antice? Iar fundamental pentru actoria de voce, pentru a folosi cuvintele dumneavoastră, este capacitatea de a te concentra suficient de organic şi de natural, încât cel ce ascultă să te poată primi în mintea lui şi să îţi închirieze un spaţiu de acolo pe care să îl modelezi aşa cum te pricepi. Pot spune că o voce este atât de bună pe cât de bună este urechea ce o ascultă. Cumva e drept. Cu toate astea, nu orice voce va fi plăcută de orice ureche."

Alexandru Unguru a scris el însuşi texte pentru teatru, a şi regizat, deci are o expertiză profesională amplă, ceea ce,

37. Alexandru Unguru mai e vocea pe care o auzim şi pentru, *Friends, iubiri şi marele lucru teribil* de Matthew Perry, *Domnul Ibrahim şi florile din Coran* şi *Milarepa* de Eric-Emmanuel Schmitt, *Problema celor trei corpuri* de Liu Cixin, *O educaţie emoţională* de Alain de Botton, *Ion* şi *Ciuleandra* de Liviu Rebreanu, *Istoria cuplurilor regale* de Jean-François Solon, *Traumă şi memorie* de Peter A. Levine, *Un băiat numit Crăciun* şi *Biblioteca de la miezul nopţii* de Matt Haig, *Clubul Crimelor de Joi* de Richard Osman, *Cartea mică a ideilor mari* de Daniel Smith, *Inovaţia* de Matt Ridley, *Prima teorie a lui Darwin* de Rob Weesson etc.

Scanned with OKEN Scanner

evident, e un atu. Înspre „cărțile citite pentru alții" s-a orientat începând prin a le asculta. „Eu, înainte de a lucra la crearea de audiobookuri, am fost ascultător de audiobook. E drept, audiobookuri în limba engleză. De mai bine de 15 ani ascult zilnic și pot spune, cu cea mai mare certitudine, că anumite voci, deși considerate excepționale, nu m-au vrăjit suficient încât să duc la capăt audiția. Trebuie ținut cont că o audiție presupune uneori zeci de ore, în funcție de lungimea cărții."

La fel ca la teatru, a asculta un audiobook e un parteneriat emoțional. Pe de o parte, e autorul. Apoi actorul care-l lecturează cu voce tare. Apoi, dar nu în ultimul rând, ascultătorul. „Cred că audiobookul îl trădează cel mai ușor pe lectorul care nu are el însuși o lume suficient de complexă pentru a da profunzimile pe care le impune scriitorul. De aceea, o altă necesitate ar fi o cultură generală generoasă, mai ales în cazul volumelor de nonficțiune."

Am îndreptat ușor discuția către partea de „laborator", cabina de înregistrare. Cum se alege vocea potrivită? Sunt audiții? Cine decide? Se lucrează cu un regizor la audiobookuri sau cum se procedează? Am lansat tirul curiozității. Iată ce am aflat: „Sunt audiții mai ales atunci când volumul de mostre al studioului nu este suficient de mare. Cei ce decid sunt, cum este și normal, cei ce propun crearea audiobookului: editura, scriitorul. Inginerii de sunet de asemenea au un cuvânt de spus și cuvântul lor ar avea cea mai onestă pondere. Se ține cont deseori de vocea centrală a unui volum în cazul unui roman scris la persoana întâi – feminin sau masculin. Am avut bucuria, la Audiotribe, să particip la realizarea unor proiecte inovatoare și excepționale. Au ținut cont, în cazul unei lucrări autobiografice – *O chestiune de moarte și de viață* de Irvin D. Yalom și Marilyn Yalom –, de faptul că lucrarea era împărțită în capitole ce alternau perspectivele

Scanned with OKEN Scanner

celor doi soți și astfel, alături de Ana-Maria Oglindă, cea care a dat vocea capitolelor scrise de Marilyn Yalom, am creat un audiobook ce are multe în comun cu teatrul radiofonic. Întotdeauna există supervizare din partea inginerilor de sunet, dar fiind un demers solitar, iar produsul final nefiind, cum este cazul dublajului de televiziune, un colaj de voci multiple, nu a fost necesară existența unui regizor".

Pentru că scopul acestei cărți e alcătuirea unui kit profesional, m-a interesat să văd când și cum și-a dat seama actorul ce însușiri vocale posedă. „Probabil în facultate, când vocea mea a început să treacă printr-un proces serios de antrenament. Ulterior, jucând într-o serie de spectacole de musical, am putut experimenta această zonă și în plus am căpătat încredere în ceea ce poate să facă vocea. Nimeni nu este cu adevărat capabil să-și înțeleagă propria voce. Asta rămâne în sarcina potențialilor ascultători", spune Unguru.

Autocunoașterea e un proces continuu, la fel și perfecționarea, autodepășirea. Cum dezvoltați calitățile native și ce ați acumulat în facultate? Vă e suficient ceea ce faceți singur sau recurgeți și la alți specialiști? au fost următoarele întrebări.

„Vocea este un instrument mult mai delicat decât suntem învățați în sistemul normal de școală. Abia cei ce se dedică muzicii sau cei ce își încearcă norocul, poate, la o facultate cu profil teatral, au șansa de a descoperi ce instrument delicat și supus accidentării este vocea. Am avut norocul să am profesori de canto și de dicție cu reală chemare pentru aceste tipuri de antrenament. Din ce știu, majoritatea fie au ieșit la pensie, fie nu se mai află printre noi. Le sunt recunoscător tuturor pentru efortul depus. Orele de canto și de dicție erau de obicei dimineața și de cele mai multe ori nu eram mulți prezenți. E dificil să umpli o sală cu vocea fără a lăsa impresia că este un chin. Deși din ce în ce mai des instrumentele

Scanned with OKEN Scanner

electronice de augmentat volumul vocii actorilor au devenit norma, eu nu pot spune că susţin această direcţie. Vocea necesită antrenament şi fiecare actor îşi construieşte treptat propria rutină. De asemenea, un medic foniatru este un partener deosebit atunci când există perioade de surmenaj sau de uz prelungit. Sfaturile şi grija unui medic orelist sau ale unui medic foniatru pot face diferenţa între a munci şi a fi nevoit să faci o pauză mai mare decât ţi-ai dori, doar pentru a-ţi vindeca vocea", mi s-a răspuns.

Ajunsă în acest punct, discuţia impunea următoarea chestiune: cum va întreţineţi vocea, aveţi rutine zilnice? „Antrenamentul vocal este un exerciţiu de rutină ce poate fi asemănat cu repetiţiile pe care le face un instrumentist ce îşi poate ieşi din mână dacă lasă prea mult timp să treacă fără a se antrena. Este esenţial să ştii ce îţi poate ajuta vocea şi ce nu. Ce tipuri de medicamente sau ce tipuri de mâncăruri ori băuturi sunt benefice sau pot duce la degradarea vocii." Am dorit detalii. Le-am cerut: când lucraţi la un nou proiect şi aveţi sesiuni de înregistrare, ce faceţi/ce nu faceţi cu o zi înainte? Care e reţeta care dă rezultate? „Personal, nu pot spune că este ceva ce trebuie să fac cu o zi înainte, dar cu siguranţă evit mâncărurile iuţi sau băuturile reci ori acidulate. Dar asta ţine de fiecare în parte. Sunt sigur că un fumător nu se va lăsa de fumat doar pentru că a doua zi ar avea de lucrat la un audiobook. Repausul este mai mult decât benefic şi pauzele vocale sunt ceva de rutină în igiena vocii."

Am vrut să ştiu dacă e o opţiune de carieră actoria de voce? E o meserie în sine? Se poate face carieră din asta? „Cumva, cândva... probabil că da. În Statele Unite sau în Marea Britanie, da. În ţări cu dublaj universalizat, cum sunt Italia sau Germania, există chiar şi premii pentru dublaj. Actorul cu cele mai multe cărţi lucrate ca audiobook este un american

Scanned with OKEN Scanner

care a depășit mia de titluri. La noi este o piață la început de drum, dar cu siguranță este un bun cultural extrem de apreciat de consumatori și, vorbind din experiența mea de ascultător, vă asigur că dă dependență. O voce care te însoțește într-o poveste este probabil cel mai simplu remediu împotriva anxietății lumii noastre agitate." Un teritoriu de explorat deci!

## Dezvoltarea ambițiilor sonore

Segment vital în diviziunea artistică a creației scenice, componenta sonoră nu se rezumă la comunicarea verbală. Implică și elemente de corporalitate, vocea câștigând în importanță ca emițătoare nu numai a unui mesaj lingvistic, ci și a unei game extinse de sonorități cu impact remarcabil asupra publicului. Teatrul fizic exploatează capacitatea sunetului uman de a transmite vibrații și de a stârni emoții dincolo de semantica vorbelor, de a se adresa nu numai rațiunii, ci și visceralității. Energia eliberată de voce a fost experimentată de Andrei Șerban în proiectul său american cu *Trilogia greacă*, unde, pornind de la preceptele lui Antonin Artaud, Jerzy Grotowski și încurajat de cercetările lui Peter Brook pe această linie, a imaginat, împreună cu Elizabeth Swados, un limbaj inexistent, mixând cuvinte din limbi moarte (dialecte amerindiene, greaca veche, latină). Actorii erau antrenați pentru emisie nu pe expirație, ca în vorbirea curentă, ci pe inspirație, rezultatul fiind un flux acustic ce invoca straturi ancestrale, într-o operațiune de arheologie vocală.

În însemnările sale despre *Orghast*, spectacolul pe care l-a realizat ca proiect de studiu în cadrul Centrului Internațional de Cercetări Teatrale de la Paris, la începutul anilor '70,

Scanned with OKEN Scanner

Peter Brook își delimita punctual aria de interes la „studierea structurii sunetelor". Din echipa de-atunci făcea parte Ted Hughes, poet englez care a creat pentru această producție un limbaj complet nou, inexistent, rezultat al unor îndelungate serii de improvizații realizate de actori pe fragmente în greaca veche, în special din opera lui Euripide. Pornind de la ele, Hughes a elaborat „textul" de scenă, o partitură lipsită de semnificații lingvistice, dar care avea alte calități: reînvia sonorități și energii ancestrale. Distribuția reunea interpreți din 12 țări, iar multilingvismul, backgroundurile lor culturale au amprentat spectacolul prezentat, în 1971, într-un loc cu o istorie extraordinară, anticul Persepolis, în aer liber. Andrei Șerban făcea asistență de regie la Brook și era, ca toată lumea din proiect, fascinat de noul tip de comunicare, acustică, dar nonverbală, eliberând remanențe cu vechime remarcabilă. Experimentul devenea o punte către un trecut îndepărtat, ritualic, poate puțin obscur, dar cu atât mai uimitor. În însemnările din cursul acestui laborator, Peter Brook se întreba „ce relație e între teatrul vorbit și nevorbit? Ce se întâmplă când sunetul și gestul devin cuvânt? Ce loc ocupă cuvântul în expresia teatrală? E vibrație? Concept? Muzică? Zace cumva îngropată în structura sunetului vreo limbă uitată?".

Câțiva ani după *Orghast*, Șerban lucra la clubul *off-off-Broadway* La MMma din New York *Fragmente din trilogia greacă*, care includea *Medeea*, *Troienele* și *Electra*. Era un proiect avangardist ce își propunea, la îndemnul lui Brook, să ducă mai departe cercetarea în privința puterii teatrale a sunetului și a potențialităților emoționale ale limbilor moarte. Se simțeau influențele teoretice ale lui Grotowski și Artaud, ideea de „teatru sărac" și „actor sfânt", de „teatru al cruzimii" și „actor-hieroglifă", nevoia de teatru ritualic ce acționează asupra altor resorturi decât raționalitatea. Ellen Stewart,

Scanned with OKEN Scanner

extraordinara animatoare a Teatrului La MaMa, care a intuit talentul lui Andrei Șerban și l-a sprijinit oferindu-i condiții de lucru, i-a sugerat să lucreze cu Elizabeth Swados, pe atunci o necunoscută în metropola în care avangarda exploda pur și simplu. Șerban i-a încredințat lui Swados partea sonoră a *Trilogiei*. Ce a urmat se regăsește în cărțile de referință ale istoriei teatrului contemporan.

Era ceva senzorial, de sunet, tempo și mișcare care anima resurse străvechi. Concentra teatrul pe forța sunetului, pe capacitatea lui de-a tezauriza valori spirituale apuse și de a le trezi la viață într-o formă teatrală în atenția prezentului. Auditiv se distingeau țipete, lamentații, cuvinte ieșite din uz, provenind dintr-o limbă uitată, spuse într-o cadență care încânta urechea prin neobișnuit, care ne cutremurau. Era genul de cânt la care se referea Aristotel în regulile din *Poetica* sa, ca parte esențială a unei tragedii. Cadența și muzicalitatea erau date de versuri, scandări, precum și de alternarea ritmurilor în fragmentele epice înfățișate. Emisia vocală nu era numai pe expirație, ca în vorbire, ci și pe inspirație, tehnică pentru care e nevoie de antrenament. Emisia elibera un flux acustic ce invoca straturi ancestrale, într-o operațiune de arheologie vocală. Pe artiști îi interesau depozitele energetice din spatele sunetelor, din vorbele uitate, de demult, și nu desemnarea lingvistică și comunicarea pe baza unor înțelesuri general cunoscute. Nici interpreții și nici privitorii – *Trilogia* a avut o carieră internațională îndelungată, iar Șerban a pus în scenă reluări în mai multe teatre din lume, inclusiv la București, în anii '90 – nu cunoșteau sensul cuvintelor repetate ritualic, ca o mantră, dar se încărcau de forța lor incantatorie și o transferau auditoriului.

Frica și mila, elemente definitorii ale patosului și condiții ale catharsisului, sunt declanșate de un amestec ciudat de

Scanned with OKEN Scanner

brutalitate, forță, primitivism și sensibilitate. Sunetele sunt când melodice, lirice, duioase când puternice, războinice, de femei, copii, bărbați, coruri. Muzica frazelor, alternanța rostire-tăcere, precum și intervențiile minime ale câtorva instrumente muzicale completează expresivitatea.

Partea de voce din artele spectacolului și din film e esențială în construirea oricărui personaj, fiind un mijloc de caracterizare, iar trainingul e obligatoriu. Un exemplu de desăvârșire e Meryl Streep, pe care mi-o amintesc în câteva producții impresionante și grație uimitoarei capacități de a-și modela rostirea: *Sophie's Choice/Alegerea Sophiei*, unde interpretează drama unei tinere poloneze; sau *Iron Lady*, unde vorbește engleza britanică și frazează exact ca Margaret Thatcher. Memorabil e și Tom Hanks în *Forrest Gump*, cu o autentică vorbire sudică de Alabama. Ori Cate Blanchett cu accentul rusesc din *The Man Who Cried*. După cum îi ador pe actorii celebri care glăsuiesc pentru personaje de desene animate în lungmetraje de gen și nu doar le atașează un timbru ce se distinge de toate celelalte, ci le conferă și corporalitate sonoră.

Inclusiv defectele de vorbire pot genera idei artistice. Regizorul Robert Wilson s-a confruntat până în adolescență cu o bâlbâială de care a scăpat în timp învățând să o controleze. Ulterior, a transformat-o în sursă de inspirație pentru propriile creații. În stilistica wilsoniană, partea de text nu ocupă prim-planul, e unul dintre elementele imaginii scenice. „Ascultați cu tot corpul", „diferențiați cuvintele calde de cele reci", „când le rostiți, savurați gustul sunetelor în gură" își îndeamnă el performerii, neîncrezător în semantică. Americanul se concentrează mai mult asupra texturii sonore, asupra pulsațiilor și reverberaților, asupra ornamentării vocale. Nu fraze, propoziții și cuvinte, ci onomatopee, jocuri de silabe,

Scanned with OKEN Scanner

efecte paralingvistice, o dramaturgie sonoră, pentru interpretarea căreia e nevoie, desigur, de traineri!

## Microfonul la lucru

Pe stativ, la purtător, pe față, în păr, pe costum, negru sau bej, mai mare sau mai mic, fixat cu bandă adezivă, lipici, cleme sau cusut, microfonul e pe cale să câștige cursa acusticii în fața impostației și a vocii naturale. Mai ales în teatru, dar nu de puține ori și în operă, acest mijloc versatil de amplificare și de expresie artistică a ajuns să fie tot mai des preferat de realizatori. Utilizate inițial pentru a sprijini discret eforturile vocale ale interpreților, dispozitivele de susținere a sunetului sunt atașate, la propriu, de vocea interpreților și de intențiile sonore ale spectacolului. Microfoanele de fond, suspendate discret de la plafon, ori cele de la marginea scenei, puțin vizibile pentru public, îmbunătățesc calitatea pronunției și volumul sonor, asigurând propagarea sunetului până în cele mai ascunse colțuri ale incintei. Întrucât captează și elemente nedorite și au variații dependente de poziția în scenă a vorbitorului, tehnica a dezvoltat variante miniaturizate, iar lavalierele au devenit interesante datorită apropierii fizice de emitent, controlului asupra altor surse și a reglajului individualizat.

Utilizate pe scară largă, microfoanele sunt indispensabile sunetului teatral, deși există și inconveniente asociate cu prezența lor pe scenă. Folosită uneori invaziv, tehnica este asociată adesea cu termenul „sintetic", dar e utilă din punct de vedere estetic, oferind potențialități inaccesibile vocilor naturale. Ca

Scanned with OKEN Scanner

interfață sonoră, microfonul „domesticește" sonoritățile prin strategii de camuflaj sau evidențiere.

Vorbirea scenică face parte din „pachetul" de mijloace interpretative la dispoziția actorilor, pentru care aceștia se antrenează încă din școală și pe care continuă să îl rafineze în decursul întregii cariere. Descoperirea plusurilor și limitelor propriei voci, respirația, coloana de aer, metodele de-a proiecta cuvintele către public definesc, împreună cu timbrul și intensitatea, amprenta vocală a oricărui interpret. Vocea e o unealtă care trebuie îngrijită și cultivată de artist, iar abilitățile înnăscute – întinderea, abilitatea de-a face voci, de-a imita – se pot îmbunătăți prin înțelegerea modului în care posesorul își poate optimiza performanța.

Sunt situații când unii actori nu se aud și publicul deslușește cu dificultate ceea ce spun. Cauzele pot varia de la acustica deficitară a sălii la neștiința sau comoditatea artistului, iar rezolvarea universală sunt lavalierele. Folosirea lor în exces pentru amplificarea sunetului nu este benefică, dar utilizarea este întemeiată atunci când regizorul dorește imprimarea unor efecte altfel de neatins pe căi tradiționale. Și aici există un revers. În tratarea sunetului, rolul microfonului e divers, dar cel mai frecvent e să uniformizeze, să adauge nuanțe (ecou, vibrato), să detașeze sunetul de emitent. Deosebirea dintre vocea neamplificată și cea trecută prin boxe ține de naturalețea emisiei. Un microfon, indiferent de calitățile sale tehnice, afectează autenticitatea vocală, ștergând din amprenta personală, imprimând nuanțe confecționate, atașând modificări intonației, chiar și fără efecte intenționate de reverb, accelerare, ralanti etc. El face orice voce să sune sensibil altfel, iar variațiile merg până la a deveni de nerecunoscut. Se câștigă în varietate, însă există și o pierdere semnificativă sub aspect

Scanned with OKEN Scanner

estetic: diminuarea emoției transmise, aseptizarea ei. Căldura vocii naturale, de pildă, nu poate fi reprodusă de niciun intermediar tehnic, iar ce se câștigă sub aspect acustic se pierde în plan emoțional.

Poziționarea dispozitivelor de captare și amplificare a sunetului în teatru diferă de cea din concerte sau înregistrări în studio. Scopurile sunt altele. Uneori lavalierele sunt la vedere; alteori, ascunse. Plasarea pe corpul actorului e întotdeauna un compromis în raport cu vestimentația personajului, machiajul, peruca, dar și dependentă de mișcările interpretului, epoca istorică a acțiunii teatrale, decor. Mărimea, forma, culoarea, locul unde-l poartă – pe obraz, frunte, camuflat în păr sau cusut în costum, în orice caz, cât mai aproape de sursa de emisie, sunt decizii luate de scenograf, artist și designerul de sunet. Setul la purtător conține microfonul și transmițătorul, iar în spatele iluziei sonore e o întreagă știință. În operă, lavalierele sunt contraindicate, tocmai pentru că vocea filtrată tehnologic sună nenatural. În plus, forța, volumul vocal determină, alături de alte însușiri, valoarea unui artist. Un alt motiv pentru care lavaliera e ocolită e că ar interveni diferențe nefirești între soliști, cor și orchestră. Ca să vedem cât de serioasă e vocea în showbiz, să apelăm la irefutabila statistică. Pe Broadway, la musicaluri, de exemplu, numai bugetul din deviz destinat sunetului atinge pragul de 10.000 de dolari pe producție! Artiștii de pe „bulevardul muzicii" nu folosesc tehnica de canto clasic, iar cum reprezentațiile ating numere record și, din rațiuni comerciale, sunt programate des, cântatul fără lavalieră le-ar răni iremediabil laringele. Scena devine un mediu controlat acustic menit să sprijine impostarea vocii, „aruncarea" ei spre public în cele mai bune condiții. Nu doar volumul contează, ci, în egală proporție, inteligibilitatea. Secretul e un mix de

Scanned with OKEN Scanner

talent artistic, calitate a tehnologiei şi expertiză a tehnicienilor.

Claritatea şi volumul sunt determinate de posibilităţile tehnice ale sistemelor audio, iar consecinţele estetice, rezultate din generarea unor sonorităţi ataşate din mixere, oferă o imagine mai completă a beneficiilor acestor echipamente. Ca mijloc de mediere a sunetului şi ca sursă de suplimentare audio, microfonul este un preţios intermediar aşezat între emitent şi receptor. Tehnologia oferă în prezent facilităţi în câştigul acustic al spectatorului. Microfonul filtrează prin el însuşi, îmbracă sunetul în însuşiri care altfel i-ar fi străine, îi ataşează noi caracteristici. *Surround*-ul, captarea şi redarea unor sunete inaudibile pentru urechea umană, precum cele de la nivel microcelular sau intergalactic, cu frecvenţe imposibil de depistat pentru timpanul omului, reprezintă câştiguri garantate tehnologic. Cea mai mare „problemă" rămâne, deocamdată, însuşirea sintetică a sunetului eliberat din boxe, care poate induce o anumită „răceală". Astfel, un cuvânt rostit de un actor, în şoaptă sau răstit, e însoţit de afectivitate, în timp ce unul trecut prin microfon va rămâne distant şi impersonal.

Proliferarea mijloacelor de înregistrare şi redare a sunetului concomitentă cu aceea a intermediarilor tehnologici influenţează expresia artistică şi receptarea. Senzaţiile nu mai sunt aceleaşi, cu plusuri şi minusuri, iar estetica sonoră devine o estetică a microfonului şi a amplificării. Întrebuinţarea ca mijloc discursiv modifică şi tipul de relaţionare dintre personaje. Acestea nu se mai adresează partenerilor de ficţiune, ci, folosind microfonul cu stativ sau în mână, intenţionat la vedere, anunţă o comunicare directă cu publicul, adresarea discursivă redefinind teritoriile iluziei teatrale predominante.

Dezvoltarea progresivă a zonei acustice a scenei a condus la specializare şi la apariţia designerilor de sunet. *Sound*

Scanned with OKEN Scanner

*designer*-ul creează alveola audio a spectacolului, cu alte atribuții decât ale compozitorului. Competențele acestuia se bazează pe creativitate și tehnică. Designul sonor are implicații artistice complexe, esențialul rămânând în relația cu vocea live, considerată fundamentul teatralității, cu versiunile ei îmbogățite prin sistemele de amplificare.

## Tăcerea sugestivă

Prin structura lui, artă a cuvântului, teatrul are o relație specială și cu liniștea. O prețuiește și o utilizează sugestiv acolo unde și atât cât este necesar. Tăcerea e de aur, spune o vorbă de duh, iar adevărul ei cotidian e valabil și în teatru. Arta actorului e și arta de a studia și a stăpâni pauzele dintre vorbe, de a ști ce și cum să faci când nu ai text. Un reflex al actorilor e ca atunci când primesc un rol să fie (ne)mulțumiți în raport proporțional cu numărul replicilor conținute. Cuvântul e materialul cu care se lucrează, însă omit că, de fapt, și episoadele nonverbale pot fi generoase interpretativ, dacă le acorzi atenție și le dezvolți ca parte a personajului și a acțiunilor lui scenice. Și-apoi, mai este și vorba aceea plină de adevăr din folclorul teatral: „Ce se taie nu se fluieră!".

Teatrul este o realitate alternativă, o fuziune de cuvinte și tăceri. Prezența scenică e mai ales vocală, dar există și mijloace de expresivitate adiacente, printre care se numără și tăcerile. Valoarea unei tăceri depinde de momentul în care apare. După o secvență agitată și zgomotoasă, e pentru contrast. Asociată cu nemișcarea, duce la creșterea tensiunii, o ranforsează. Condiția pentru a avea impact e să dureze adecvat. Prea scurtă, nu are efect. Prea îndelungată, îl deșiră.

Scanned with OKEN Scanner

Gestionarea inspirată a extremelor vine din simțul scenic. Tăcerea prelungește o stare, dă șansa de-a fi procesată emoțional. Șoptitul e etapă intermediară, pregătește intensitatea tăcerii. Există și tăcerea contaminantă, indusă, cea de „rămâi fără replică". Sunt elemente de finețe interpretativă, iar cele profunde te determină să te temi ca nu cumva să le strici făcând involuntar chiar și cel mai mic zgomot, inclusiv respirând. Posibilitățile sunt nenumărate. E tăcerea de nedumerire, de perplexitate sau angoasantă, e cea stimulatoare, care anticipează un dialog; e cea împovărătoare, fără secvență. Tăcerea poate fi indiciu, determină o situație incomodă, dar poate fi și echivocă, în contexte incerte. Deși se află mereu în vecinătatea intimă a cuvântului, elucidarea sensului său vine din mimică, postură, gest. Introduse cu meșteșug, tăcerile sunt exploatate nu doar ca unealtă de expresivitate, ci și, uneori, ca o premisă a creațiilor. Refuzul net al cuvântului a dat producții interesante. Alvis Hermanis a imaginat *The Sound of Silence* (2007), reconstituind comunismul din Riga anilor '60, atunci parte a fostei URSS, prin apel la muzica duoului Simon & Garfunkel care se aude din amplificare, prin gestualitate și dans, într-o scenografie realistă până la detaliu. Sunt aproape trei ore și jumătate de spectacol care nu doar sare înapoi în istorie, ci și reînvie o pagină din contracultura timpului în această manieră surprinzătoare, de eradicare a verbalității.

Tot fără cuvinte a imaginat Timofei Kuleabin (2016) la Teatrul „Flacăra Roșie" din Novosibirsk *Trei surori* a lui Cehov, antrenându-și trupa pentru limbajul semnelor și propunându-le privitorilor o incursiune fascinantă în universul celor care nu pot vorbi. Celebra piesă se joacă pe mut, efectele fiind fabuloase. Textul integral este supratitrat spre uzul

Scanned with OKEN Scanner

Gestionarea inspirată a extremelor vine din simțul scenic. Tăcerea prelungește o stare, dă șansa de-a fi procesată emoțional. Șoptitul e etapă intermediară, pregătește intensitatea tăcerii. Există și tăcerea contaminantă, indusă, cea de „rămâi fără replică". Sunt elemente de finețe interpretativă, iar cele profunde te determină să te temi ca nu cumva să le strici făcând involuntar chiar și cel mai mic zgomot, inclusiv respirând. Posibilitățile sunt nenumărate. E tăcerea de nedumerire, de perplexitate sau angoasantă, e cea stimulatoare, care anticipează un dialog; e cea împovărătoare, fără secvență. Tăcerea poate fi indiciu, determină o situație incomodă, dar poate fi și echivocă, în contexte incerte. Deși se află mereu în vecinătatea intimă a cuvântului, elucidarea sensului său vine din mimică, postură, gest. Introduse cu meșteșug, tăcerile sunt exploatate nu doar ca unealtă de expresivitate, ci și, uneori, ca o premisă a creațiilor. Refuzul net al cuvântului a dat producții interesante. Alvis Hermanis a imaginat *The Sound of Silence* (2007), reconstituind comunismul din Riga anilor '60, atunci parte a fostei URSS, prin apel la muzica duoului Simon & Garfunkel care se aude din amplificare, prin gestualitate și dans, într-o scenografie realistă până la detaliu. Sunt aproape trei ore și jumătate de spectacol care nu doar sare înapoi în istorie, ci și reînvie o pagină din contracultura timpului în această manieră surprinzătoare, de eradicare a verbalității.

Tot fără cuvinte a imaginat Timofei Kuleabin (2016) la Teatrul „Flacăra Roșie" din Novosibirsk *Trei surori* a lui Cehov, antrenându-și trupa pentru limbajul semnelor și propunându-le privitorilor o incursiune fascinantă în universul celor care nu pot vorbi. Celebra piesă se joacă pe mut, efectele fiind fabuloase. Textul integral este supratitrat spre uzul

Scanned with OKEN Scanner

spectatorilor care nu cunosc bine piesa sau simt nevoia să o parcurgă prin lectură.

Sunt și dramaturgi actuali care excomunică verbul din teatru. Sună a paradox, dar e o tehnică de stil. Peter Handke are o piesă într-un act, *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, care nu conține niciun dialog, doar indicații despre ce se întâmplă în scenă. A „scris-o" în 1992 și are în distribuție vreo 450 de personaje plasate în piața centrală a unui oraș. Toate acțiunile banale dintr-un asemenea spațiu citadin, la care de regulă nu suntem atenți, capătă însemnătate dacă le privim atent. Exact aceasta e intenția lui Handke. Abandonarea limbajului articulat mută expresivitatea teatrală în planul sonor și al mișcării. În 2018, la Edinburgh Festival Fringe, *The Hour We Knew Nothing of Each Other* a fost montată implicând simpli cetățeni dispuși să participe. Wils Wilson și Janice Parker (Royal Lyceum Theatre) au dezvoltat ingenios, prin muzică și acțiune, linia propusă dramaturgic, lucrând exclusiv cu amatori selectați și pregătiți în prealabil.

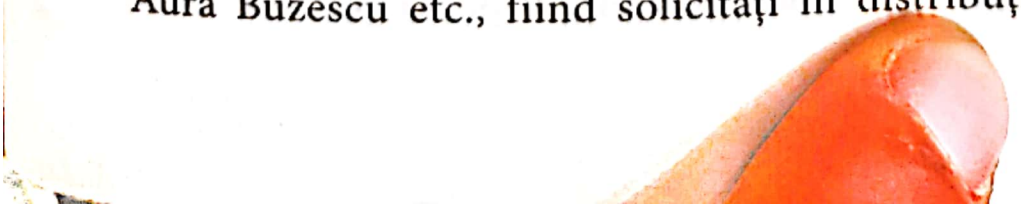
Pentru a fi eficace în ritualurile teatrale, tăcerea trebuie jucată. În scenă, ea nu reprezintă doar o simplă absență a textului, a verbalității. Tăcerile actoricești trebuie să „vorbească" prin ele însele. Când nu se aud replici, prerogativele tradiționale ale teatrului sunt înlocuite de alte elemente ce orbitează pe traiectoria spectacolului, inclusiv pauzele sonore.

## Teatru *on air*

Ce-ați gândi astăzi dacă ați auzi la radio: „Marțienii au invadat pământul!"? Cel mai probabil, ați râde! Credulii ar deschide televizorul pe un canal de știri ori ar căuta online

Scanned with OKEN Scanner

și s-ar dumiri rapid că nu-i decât o festă. Una dintre multele născute în căutarea ratingului. Însă pe vremea când televiziunea era încă un proiect și internetul nu exista nici în stadiul de idee, radioul ducea în casele oamenilor majoritatea informațiilor. Propoziția „Marțienii au invadat pământul!" chiar s-a spus la radio, în SUA, la CBS, într-o seară apropiată de Halloweenul din 1938, rostită foarte convingător de Orson Welles. Artistul avea cu puțin peste 20 de ani, iar farsa-spectacol de teatru radiofonic a fost o strategie care l-a propulsat în lumea și atunci aglomerată a artei. Urmărind să zdrobească concurența, Welles a adaptat *Războiul lumilor*, romanul SF al lui H.G. Wells, pentru o versiune radiofonică. Efectele i-au întrecut așteptările: numărul de ascultători a fost uriaș, iar majoritatea au fost convinși că ceea ce aud din eter e real, panicându-se, ieșind în stradă, sunând la poliție și la... radio! Orson Welles fusese precaut: precizase la începutul emisiunii că e o ficțiune și repeta anunțul în momentele publicitare. Numai că, fascinați de poveste, oamenii nu le-au luat de bune. Cazul e notoriu pentru impactul mass media, sistemele de manipulare și capacitatea sunetelor de a ne activa imaginarul. Am folosit *Războiul lumilor* al lui Orson Welles pentru a ajunge la teatrul radiofonic. O formă cu aer vintage, dar cu încă suficient de mulți fani în întreaga lume care să încurajeze producțiile de gen, să producă regizori specializați, să ducă la organizarea unor festivaluri internaționale. În România, cea dintâi transmisiune de teatru radiofonic a avut loc pe 18 februarie 1929. Era un text al lui V.Al. Jean, *Ce știa satul*, cu celebrități ale timpului – Maria Filotti, Romald Bulfinski și Victoria Mierlescu. Radiofonicul constituia atunci ce sunt cinematografia și televiziunea astăzi, cei mai buni actori, de talia lui Constantin Nottara, George Vraca, Marieta Sadova, Aura Buzescu etc., fiind solicitați în distribuții. Iată cum



Scanned with OKEN Scanner

descria Paul Stratilat studioul radio de la debutul anilor '30: „...o cameră mare, având pereții capitonați cu catifea; în mijloc se afla un microfon; la una din extremități era instalat un ecran, în spatele căruia se agitau regizorul tehnic și regizorul artistic. Ei ne dădeau indicațiile printr-un difuzor instalat în studio. Sub ecranul de sticlă, era montat un tablou pe care se aflau scrise diferite recomandații pentru interpreți: «liniște», «începe», «mai tare», «mai încet» și altele, care se luminau după cum era necesar".

Cu teatrul de televiziune am o problemă, nu mă pot uita și gata. E limitativ, camera de filmat îmi mărginește perspectiva de ansamblu, conduce privirea încotro vrea ea. Cu acești intermediari, camera de filmat, cadrele și montajul, nu mă aflu în relații prea bune. Cu teatrul radiofonic însă am o relație deosebită. Îl ascult, la ore târzii din noapte, când e programat. Stocarea și redarea audio e altceva, mă acomodez mai ușor să ascult decât să privesc prin ochii altora.

Unii ascultă teatru în mașină, alții în timp ce fac treburi gospodărești. Eu îl ascult pe întuneric, cu ochii închiși, oferind imaginației condițiile prielnice pentru a zburda neîngrădită. Formula radiofonică mă poartă prin povești pe care le recreez pe moment exclusiv pentru mine. E o relație aproape privată. E unul dintre atuurile care-i asigură în continuare priza. Scenariul deschide pentru fiecare ascultător un culoar particular de receptare.

Publicul de teatru radiofonic e diferit de acela adunat într-o sală de teatru, pentru a privi. E dispersat, e o comunitate risipită în multe locuri, ceea ce-i leagă sunt sonoritățile care ies din boxe. Nu se aude de-acolo numai vocea actorilor citind un text, voci cunoscute ale căror purtători au părăsit demult această lume, ci se desprinde un întreg univers adunat acustic într-un studio de producție. Ceea ce pe scena teatrului se

Scanned with OKEN Scanner

vede cu ochiul liber, în teatrul radiofonic se „vede" cu ochii minții: acțiunea, personajele, raporturile dintre ele, schimbările de situații sunt traduse/transferate de echipa de realizatori în sonorități. Operațiunea începe cu adaptarea scenariului. E preferabilă o singură linie dramaturgică, mai ușor de urmărit, dialoguri animate, un număr rezonabil de personaje. Ceea ce vine pe undele radio e teatru de text și sunet, e literatură dramatică animată la microfon. La distribuție, esențial este ca vocile să fie foarte diferite, să aibă amprente tonale evidente, pentru a evita confuziile auditive; să aibă un timbru acroșant, ce gâdilă timpanul, să fie, adică, radiogenice. În cursul repetițiilor atenția se focalizează pe rostire, mai încărcată de semnificații decât cea scenică, unde e secondată și de imagine. Vorbele și felul în care sunt spuse, modulațiile, accentele în frază, pauzele au potențialul de a genera universuri imaginare. Cuvântul se desfășoară în largul său, fără a fi îngrădit de scenografie, ecleraj, coregrafie. Replicile, timbrul vocal, ritmul rostirii, muzica, toată „culisa acustică" trebuie să reconstruiască în timpul transmisiei o întreagă lume. Sintetizatoarele electronice creează o sumedenie de sunete, dar până la apariția lor, inginerii apelau la trucuri de tot felul pentru a obține efectele dorite. O foaie de placaj sau de tablă mișcată într-un anumit fel putea reda tunetele furtunii. Șuieratul vântului și picăturile de ploaie erau imitate fie vocal, fie cu ajutorul unei mașini speciale, construite din lemn, cu o manivelă din a cărei învârtire rezulta un vâjâit similar celui natural. Înainte de era computerelor, studiourile dețineau benzi magnetice cu înregistrarea a sute de onomatopee, un fel de „zgomotecă" la care se apela ori de câte ori era necesar. Pentru urechile profesioniste, diferența dintre un sunet natural și unul sintetic e sesizabilă, cel electronic obținându-se mai ușor,

Scanned with OKEN Scanner

dar având o doză de artificial. E diferența dintre autentic și surogat! Când producția e gata, plutește *on air*!

## Acustica și tainele ei

Nu orice incintă este adecvată pentru prezentarea spectacolelor teatrale ori muzicale, iar pentru a servi această destinație, spațiile trebuie să respecte reguli de la care proiectanții nu pot să se abată. E un adevăr știut încă din Antichitate de greci și de romani. Amfiteatrele construite special, cu platforma de joc dispusă la baza unei coline și cu spectatorii, în număr de zeci de mii, așezați pe gradene urcând în panta dealului, constituie, încă și azi, la mii de ani după inaugurare, exemple demne de studiu. Cu o știință extraordinară, reușeau să le confere acustică și vizibilitate uimitoare. La Epidaur, de pildă, geometria formelor, raporturile dintre semicircular, circular, înclinație, unghiuri și materialele utilizate făceau ca orice sunet din scenă să se audă până în cel mai îndepărtat rând. Fără ecou ori alte distorsionări, doar sunetul pur. Iar vizibilitatea să fie fără cusur. Amfiteatrul în aer liber de la Epidaur este unul dintre cele mai bine conservate. Ridicarea lui datează din secolele III-II î.e.n., dar a fost scos la lumină, practic dezgropat, după redescoperire, în 1881. Știința empirică a anticilor, transmisă de la meșter la ucenic în interiorul breslelor și protejată de secretul profesional, dar teoretizată și în tratate de arhitectură, aprecia că amplasarea este fundamentală. Amfiteatrul e orientat într-o relație binefăcătoare cu direcția curenților atmosferici, vântul bate întotdeauna dinspre spațiul de joc către partea rezervată publicului, favorizând trimiterea sunetului într-acolo. Actorii evoluează

Scanned with OKEN Scanner

pe un mic platou în fața unui relief colinar ce reflectă sunetul, menținându-l în perimetru. Dispunerea gradenelor din piatră (un material favorabil acusticii) într-un unghi relativ abrupt, cu înclinație mare minimizează distanța privitorului față de scenă. Laolaltă, aceste norme fac ca orice șoaptă, căderea unei monede sau zgomotul fin al ruperii unei foi de hârtie să fie perceptibile și din ultimele rânduri, grație metodelor naturale de amplificare. O altă tehnică eficientă era instalarea unor vase mari din bronz sau teracotă cu gura mică orientată spre zona de unde se vorbea sau cânta și lărgită spre auditoriu, funcționând ca amplificatoare de sprijin, ori nișele în gradene, care atrag sunetul.

Revenind în actualitate, acustica rămâne una dintre caracteristicile vitale pentru o sală de spectacole. Acustica arhitecturală e preocupată de asigurarea calității sunetului într-o incintă, se îngrijește de protecția fonică, adică de anularea zgomotelor exterioare (din trafic, instalații de încălzire, ventilare sau de orice altă natură) și de acustica interioară, adică obținerea unei valori egale a sunetului pentru toate locurile din sală. Marile săli de concerte sunt clasificate după trăsăturile de acest tip, unele atingând nivele excepționale. Aceste aspecte depind de o mulțime de factori, dar, o știu și profanii, calitatea e determinată în principal de forma ambientului, de raportul dintre spațiul de joc și spațiul ocupat de public, și, evident, de materialele de construcție. Aici fizica și legile ei sunt la ele acasă. Traiectoria sunetului, materialele care îl absorb sau îl reproiectează între emițător și receptor, constituenții pereților, scândura scenei, obligatoriu, de o anumită esență lemnoasă, catifeaua din fotoliile pe care stau spectatorii devin elemente ce condiționează calitatea auditivă dintr-o sală de spectacole.

Scanned with OKEN Scanner

Fără să intrăm în detalii tehnice, ideea e că undele sonore trebuie să ajungă nealterate la public, iar propagarea lor presupune emisie și reflexie. Pentru o sală de teatru contează claritatea vorbirii, inteligibilitatea, absența ecoului, intensitatea sonoră, uniformitatea. Viteza firească a sunetului este de aproximativ 80 m/s, iar timpul de reverberație ideal, adică perioada în care sunetul persistă după emisie, este de 1,7-2 secunde. Forma sălii este importantă. Antichitatea prefera amfiteatrul, iar secolul al XIX-lea modelul „cutia de pantofi", pentru că garantează conservarea sunetului în perimetru. Esențiale sunt în egală măsură materialele întrebuințate, unele absorbind sunetul, altele întorcându-l către public. Betonul și textilele nu favorizează acustica. Un exemplu: la renumita Scala din Milano, în interbelic s-a constatat cu surprindere o transformare în rău. Ceva intervenea și afecta sunetul. Nu fuseseră efectuate lucrări la construcție, nu se modificase nimic în amenajarea interioară, dar sunetul nu se mai auzea la fel. După examinări îndelungate, experții au conchis că problema venea din schimbările survenite în modă! Rochiile erau mai simple, mai scurte, dispăruseră crinolinele și straturile multiple de mătăsuri, catifea și bumbac, iar când sala era plină, țesăturile fonoabsorbante erau în cantitate mai mică, intervenind involuntar în însușirile sunetului. Cum moda nu putea fi controlată, pereții au fost supuși unor tratamente care să contrabalanseze evoluția vestimentației.

Dintre toate tipurile de incinte, cele mai pretențioase din această perspectivă sunt cele destinate operei. De ce? Pentru că există un cumul de sunete care vin din diverse zone: orchestra cântă din fosă, soliștii sunt în proscenium, corul, ceva mai în spate sau pe laterale. Formată în puncte diferite, energia sonoră trebuie să ajungă la melomani uniformizată, fără disonanțe de volum. Dirijorii au și ei o responsabilitate în

Scanned with OKEN Scanner

acest sens, având grijă să evite dezechilibrele supărătoare, adaptând ansamblul la trăsăturile spațiului, contribuind prin ajustări de finețe care sprijină coeziunea sonoră. Muzicienii știu că unele piese au fost compuse la vremea lor special pentru anumite săli, cu reverberații tipice, iar interpretarea în altă locație poate suna, pentru urechile antrenate, puțin altfel. „Reglajul" e extrem de sensibil.

Într-o sală goală se aude diferit decât într-o sală plină, fundalurile paravan, pereții lojelor și ai balconului întorc sunetul spre public, iar lemnul e un material prietenos în acest sens. Inclusiv podeaua, tavanul, elementele decorative, practic tot ce se află acolo intervin în acest proces complicat. Tehnologia a dezvoltat aparatură sofisticată de măsurare, iar în cazul sălilor multifuncționale se apelează la sisteme mecanice și electronice care ajustează acustica în funcție de nevoi – pentru conferințe, concerte simfonice, spectacole de operă sau de teatru. Toate acestea contribuie la delectarea impresionabilului nostru timpan.

Să ne îndreptăm acum atenția către un actor care știe cum să jongleze la rampă cu muzicalitatea propriilor vorbe, cu pauzele semnificative, care reușește să subjuge afectiv, la modul frumos, sala plină ochi la spectacolele în care joacă și pe care, de regulă, le și regizează. L-am provocat pe Florin Piersic Jr. să dezvăluie puțin din culisele propriilor reușite teatrale.

## Florin Piersic Jr.: „Am avut întotdeauna nevoie de prieteni pe scenă"

În orice societate echilibrul intergenerațional e esențial. El asigură reglajul între, schematic spus, îndrăzneala inovativă

Scanned with OKEN Scanner

și expertiza deja verificată. Balansul dintre cele două e cheia mersului înainte într-un dialog profesional care înseamnă multe hopuri și dâlme. Nimic nefiresc în asta. Dacă ne preocupă viitorul, nu doar prezentul, și ar trebui să ne preocupe, atunci e musai să ne interesăm și de incluziunea tinerilor artiști.

Am schimbat niște vorbe pe această temă cu unul dintre actorii aflați pe creasta valului de popularitate, Florin Piersic Jr. Primul meu gând a vizat o chestiune mai generală: cât de deschisă crede că e lumea artistică românească la tinerii care încearcă să-și facă un drum în arta teatrală? A zis așa: „E greu să răspund fără să jignesc pe cineva. Ai văzut *Stage Dogs* [spectacol regizat de F.P.Jr., în care joacă alături de Marcel Iureș, n.m.], o să înțelegi de ce mi-e greu să răspund. Am spus cam tot, acolo. Marcel Iureș avea o vorbă, atunci când era întrebat de cineva cum de-am făcut noi nebunia aia. Spunea: «Era timpul ca cineva să intre puțin și în mațele teatrului». Tinerii nu au avut niciodată «ușa deschisă larg». Țin minte mirarea unor actori în vârstă (care mă știau de pe vremea când eram copil și mă încurcam printre picioarele lor) atunci când am devenit colegi de scenă. Cum îmi permiteam eu, un mucea, să am păreri legate de cum trebuie făcut un rol? Sau să am păreri, în general? Pricepi ce spun. Comportamentul decent și bunul-simț sunt păsări rare în breasla asta. Prejudecata e simplă: «N-o să-l las pe ăsta micu' să mă calce în picioare, o să-l calc eu primul». Orgolii, invidii, felicitări de complezență. Cam așa stau lucrurile".

Pentru Piersic Jr. e vitală atmosfera din echipa cu care lucrează. Lumea artei e una a concurenței nemiloase, dar în interiorul unui proiect contează chimia dintre oameni la fel de mult ca talentul. Când n-a simțit vibrația pe aceeași lungime de undă, a căutat variante. „E posibil ca asta să fie și

Scanned with OKEN Scanner

explicația faptului că am optat să lucrez singur, de multe ori. Pentru că am avut întotdeauna nevoie de prieteni pe scenă, nu de dușmani. Din anul 2000 până în prezent, am avut norocul să lucrez numai cu oameni care mi-au devenit aproape familie. Bănuiesc că, dacă lucrurile ar fi stat altfel, spectacolele respective nu ar fi existat. Sau, pardon, ar fi existat, dar n-aș fi jucat eu în ele. Mi s-a-ntâmplat, acum vreo șapte-opt ani, să fac un casting pentru un spectacol de teatru (încă n-am dus la bun sfârșit acel proiect). Am văzut mulți tineri talentați. Îmi amintesc de o fată care era senzațională, cu adevărat. Aș fi avut nevoie de ea, în mica echipă pe care îmi doream să o formez. Dar am tăiat numele ei de pe listă, pentru că am simțit că era rea. Ăsta e cuvântul. Era o persoană care nu și-ar fi putut iubi și respecta colegii de scenă, o ființă egocentrică și incapabilă de a face parte dintr-o «familie». În sistemul meu, a fi bun coleg e esențial. Tocmai aici apare dificultatea unui actor tânăr, față în față cu vreun «monstru sacru». E absolut firesc ca tânărul actor să fie respectuos, chiar entuziasmat de o astfel de ocazie, dar bătrânul «lup-de-mare» va avea, în majoritatea cazurilor, o carcasă groasă, greu de penetrat. E nevoie de răbdare și multă diplomație din partea celor tineri. E preferabil să te retragi dintr-un asemenea proiect, dacă simți că «nisipurile mișcătoare» sunt imposibil de evitat".

Născut într-o familie de actori, scena și platourile de filmare i-au fost medii cunoscute din primii ani de viață. Unii susțin că, dacă părinții tăi sunt cunoscuți într-o branșă, ție, fiica/fiul, îți e mai ușor să reușești, ai deja un backround de meserie, o rețea de conexiuni profesionale. Alții spun, și nu greșesc, că o asemenea realitate îți așază pe umeri poveri suplimentare. Comparațiile sunt de neevitat, așteptările sunt ridicate. Cât de greu/ușor i-a fost lui Florin Piersic Jr.? Uite

Scanned with OKEN Scanner

ce spune: „Au existat mereu comparații. Există și acum. Și vor exista întotdeauna. M-am obișnuit cu ele, nu mă mai influențează în mod negativ, de multă vreme. Dar la început a fost foarte complicat, mai ales că eu n-am făcut nimic important până la 32 de ani. La vârsta aia, eram convins că pornisem pe drumul greșit. Părea prea târziu să mă reorientez (cu toate că, la 32 de ani, un om e încă foarte tânăr). Apoi a venit momentul *Sex, Drugs & Rock'n Roll* și a schimbat totul". E un one-man show bazat pe un text de Eric Bogosian, care a concentrat toate luminile critice asupra actorului, etalând harul și inteligența sa artistică. S-a jucat în 2002, pe mica scenă de la Teatrul Luni de la Green Hours, în regie proprie. Un format artistic care îi va aduce lui Piersic Jr. și alte reușite ulterioare și care va deveni stilul său. Un stil de lucru complex. Nu e de ici, de colo să te autoregizezi, actoria și direcția de scenă au caracteristici distincte, e necesară puterea de distanțare, autocunoaștere perfectă, abordare critică. Lista însușirilor care condiționează succesul în arte e completată în cazul lui și de talentul de-a scrie. Ceea ce a și făcut cu brio, atât texte pentru scenă (devenite spectacole în regia sa artistică – *Freakshow I* și *II* ), cât și fragmente literare publicate (*Opere cumplite*, două volume la Editura Humanitas). Cum s-a autopromovat? L-am rugat să ofere câteva dintre modalitățile de promovare care crede că le-ar fi utile celor aflați la început de drum în carieră. Principalele trei.

„Aici sunt pe un teritoriu care nu-mi aparține. Nu e punctul meu forte. Un soi de timiditate și nevoia de a-mi păstra intimitatea, viața personală m-au tras înapoi. Astăzi, deja oamenii (și mai ales cei tineri) s-au obișnuit cu tot ce înseamnă promovare gratuită pe internet. E aproape amuzant: am intrat pe Instagram (după cinci ani în care nu am postat nimic), iar zilele astea am aflat că, mai nou, Instagramul e

Scanned with OKEN Scanner

depășit și că ultima «fiță» e TikTok. Nu am cum să-mi petrec viața cu ochii pe ecranul unei tablete, hrănind contul cu postări zilnice. Și asta nu e bine. Pentru că exact asta ar trebui să fac. Dar culmea e că lucrurile se cam bat cap în cap. Pentru că, în fond, eu caut oamenii care sunt interesați de teatru, nu de tablete și device-uri în care să-și strice vederea. Ar trebui să accept ideea că toți oamenii, indiferent de pregătire, «socializează» în felul ăsta aiuristic. Prin urmare, trebuie să mă «aliniez» la trend. Văd mulți oameni care nu au nimic de spus, dar care postează zilnic o poză în care stau cu o ceașcă în mână și scriu «Cafeluța este gata» sau ceva de genul ăsta. Și au numai de câștigat. Pentru că ambiția și constanța cu care postezi au devenit atuurile zilelor noastre. Sloganul este: «Nu contează că n-ai ce spune, dă-le ceva, permanent». Mi-e imposibil să fac asta. Mă încăpățânez să cred că un spectacol de-al meu se poate promova singur, «din gură-n gură», fiind conștient că e o abordare greșită. Probabil că n-o să mă adaptez niciodată la noile trenduri. Așa că mi-e foarte greu să dau sfaturi. Dacă spun «Postați zilnic ceva, orice», s-ar putea să fie sfatul corect. Dar, de fapt, eu gândesc: «Închideți computerul, ieșiți în natură, mergeți la munte, urcați până în vârf, ascultați cum foșnesc pomii din pădure». Și asta nu ajută deloc la promovare". N-am obținut prea multe, cum se vede, dar am perseverat. Atunci, cum îți sporești vizibilitatea? Cum te autopromovezi? Se ocupă cineva de asta sau o faci singur? Iată ce mi-a replicat: „Din păcate, sunt perioade lungi în care dispar complet. Am nevoie de evadarea asta. Dar nu-mi pot permite să fac asta la infinit. Risc să nu mai exist. Nu se ocupă nimeni de mine. Am un manager, dar nu se ocupă de promovarea mea, ci de eventualele contracte. Chiar nu sunt un exemplu de urmat. Oricum, sunt convins că cei tineri știu mai bine ca mine unde și cum

Scanned with OKEN Scanner

să acționeze corect în această privință". Nu mă hazardez când conchid că, în cazul lui Piersic Jr., cel mai bun *self-promotion* e prin calitatea propriilor creații.

## Marketing digital

Marketingul digital reprezintă una dintre cele mai rapide modalități de a ne conecta cu publicul, de a-i livra informații despre planurile artistice pe care le avem. Mediul electronic e propice pentru lărgirea cercului de prieteni și de persoane cu preocupări și așteptări similare. În jargonul social media, asta s-ar numi propria bulă în care ne intersectăm cu cât mai mulți profesioniști din domeniul nostru. Eficiența lumii digitale provine din capacitatea de-a produce efecte imediate și măsurabile. Ca să atingem rezultatele sperate, e nevoie de o prezență constantă, întrucât astfel îți (re)construiești o imagine publică. A fi prezent în mediul online e necesar pentru toate profesiile care contează pe vizibilitate, cele artistice, adică. Indiferent dacă recunoaștem sau nu și fără să ne pierdem luciditatea idealizând social media, realitatea e că, în piețele muncii unde competitivitatea ține și de popularitate, dacă nu apari pe rețelele de socializare, nu exiști. Vorbim despre crearea unei imagini legate de profesie; există anumite diferențe între adevăratul eu și cel construit prin marketingul digital, acel portret pe care vrei să-l perceapă publicul. Nu înseamnă duplicitate, înseamnă doar că evidențiem în principal ceea ce ajută în carieră.

Trebuie să fii prezent online chiar și între două angajamente la care speri. E, cu alte cuvinte, o îndeletnicire full-time. În ultimii ani, oamenii de marketing specializați în promovarea

Scanned with OKEN Scanner

electronică au câștigat teren. Orice companie serioasă care vrea rezultate are un departament specializat, la curent cu algoritmii în continuă dinamică ai aplicațiilor de socializare digitală. O să pornesc de la un exemplu foarte simpatic, un episod din serialul produs de MTV, *Emily in Paris*. E povestea unei tinere americane absolventă de marketing, pricepută în promovarea pe rețele de socializare. Emily este detașată pentru un an de zile la o mare companie din Paris axată pe promovarea brandurilor de lux. Meritul filmului este că amestecă cu abilitate situațiile comice cu multe observații pertinente privind rapiditatea cu care Facebook, Instagram, Twitter sau altele duc vestea și impactul amplu pe care îl au asupra utilizatorilor. Unul dintre episoadele acestui serial se concentrează într-un ton blând ironic asupra influencerilor, a oamenilor care nu se dezlipesc nici în somn de telefonul mobil, care fotografiază, creează conținut și postează nonstop, având ca scop creșterea numărului de urmăritori. Fac o analogie cu miile de lacăte ale îndrăgostiților legate de Pont des Arts de peste Sena, a cărui greutate a fost crescută spectaculos de micile dispozitive ajunse acolo pe post de simbol afectiv, direct proporțional cu faima aferentă. Cam la fel se petrec lucrurile și cu postările pe social media, postare cu postare crește expunerea unui eveniment, organizație, artist. Bob cu bob, cum spune o vorbă neaoșă. Scenaristul lui *Emily in Paris* (Darren Star) a strecurat în replici și câteva adevăruri axiomatice ale domeniului vânzărilor. De exemplu: companiile producătoare îi preferă pe influenceri în fața agențiilor de marketing, considerate „dinozauri costisitori". Ce-i drept, marile agenții au tarife pe măsura glamourului mărcilor pe care le „ambalează" în reclame *catchy*. Pe de altă parte, influencerii se mulțumesc cu produse pe care

Scanned with OKEN Scanner

le testează înainte de a le recomanda urmăritorilor în tutoriale din mediul virtual, acumulând câștiguri financiare din traficul pe care reușesc să îl genereze. Practic, zice scenaristul filmului, aceștia lucrează pe gratis, crescând renumele pe social media.

## Câteva sugestii de practician

Horia Ghibuțiu a făcut presă scrisă din 1990, „în cea cotidiană, ghiduri TV și reviste lucioase. Numeroasele apariții pro bono la televiziune (comoderator la B1 TV, invitat la TVR 1 și GSP TV) i-au adus o nescontată popularitate printre taximetriști, lucrătoare comerciale din punctele de alimentație publică, seniori, precum și câteva menționări, eminamente negative, în emisiunea de mare și deplorabil succes «În gura presei» de la Antena 3. După aproape un an petrecut la *Weekend Adevărul*, unde a fost redactor-șef", lansând cotidianul cu cele mai multe pagini din istoria presei autohtone, a ajuns la revista *FHM*, unde a fost tot redactor-șef, cum se prezintă pe „Blog de ziarist". E un blog făcut inteligent, bine scris, abordează subiecte faine, cu umor, punctând elementele de profunzime, acroșant atât pentru curiosul elevat, cât și pentru cineva cu mai puțin timp la dispoziție și mai puțină răbdare. Deși foarte ocupat, ca toți freelancerii, Horia Ghibuțiu și-a făcut timp să îmi răspundă la câteva întrebări, îndemnat de intenția mea de-a fi de folos tinerilor aflați la punctul de start al unei cariere profesionale.

A făcut presă scrisă, apoi a ajuns în mediul digital. A fost o opțiune planificată sau dificultățile în care se află presa tipărită din România v-au orientat spre blogging?, am început

Scanned with OKEN Scanner

interviul. „Ca aproape orice jurnalist «tradigital» – o vocabulă care îi desemnează pe cei care au migrat de la print în online –, n-am debordat de voioşie, ci doar m-am adaptat vremurilor. Până la urmă, ştirea e ştire, subiectul e subiect, n-ar trebui să conteze că a fost adus cu poştalionul, strigat de crainic în piaţa publică sau desprins dintr-un panou de administrare WordPress. Am tot scris despre tranziţia cuvântului tipărit spre online şi am conchis aşa:

- presa digitală e mult mai uşor de măsurat, Google Analytics oferind informaţii exhaustive: câţi au intrat, câţi au citit, cât au stat pe site, demografice etc. Presa tipărită se bazează doar pe studii care pot genera rezultate contradictorii (respondenţii pretind adesea că sunt mai cultivaţi, vor conţinut curat, calitativ, realitatea fiind alta etc.). Dar milioanele de accesări pot deveni oricând zeci ori chiar sub zece, dacă cititorilor li se vor cere bani, ca pe ediţiile tipărite;
- presa digitală poate fi văzută de oricine are internet, presa tipărită doar de cumpărători. Totuşi, presa tipărită e parcursă de mult mai mulţi oameni decât cumpărătorii efectivi. Share-ul n-a fost invenţia online-ului;
- versiunea online n-are limitări de spaţiu, articolele pot fi mult mai detaliate, însoţite de legături, URL-uri, arhivă, conexiuni, bibliografie. Cu toate astea, orice articol bine construit dintr-o ediţie tipărită poate fi mai uşor de parcurs de pe o pagină de ziar decât de pe ecranul de foarte puţini inchi al unui telefon mobil. Apoi, în presa tipărită poţi urmări netulburat un articol până la capăt, fără să ţi se deschidă nenumărate linkuri care te fac să nu revii la articolul iniţial;
- presa digitală nu se limitează la clasicul maniheism din print: presă de referinţă versus tabloid. Dar tocmai pentru

Scanned with OKEN Scanner

că menține această graniță, presa tipărită care ține la ștaif nu e superficială, inconsistentă, nu amestecă opinia cu emoția, reportajul cu interviul și nici nu are obsesii legate de controversă, ieșit din comun, titluri care induc în eroare cititorul;

- principala calitate a redactării din presa virtuală e concizia. Fraze fără umplutură, împerecheri de cuvinte-cheie care suscită interesul privitorului, scurt pe doi. Dar când ați putut citi ultima anchetă sau investigație pe net? Și cât de frecvent vedeți o demonstrație rotundă, cu fundal, cu toate circumstanțialele, cu surse citate, cu păreri ale tuturor celor implicați în 500 de semne incluzând spațiile?
- în online, autorul nu se adresează cititorilor impersonal, ci poate comunica efectiv cu ei, prin comentarii care pot aduce plusvaloare întregului demers. În schimb, presa tipărită nu poate avea comentarii în timp real (există însă destule publicații de prestigiu care selectează și publică cele mai interesante mesaje primite de la cititori). În plus, în presa tipărită n-au cum să apară invective sau păreri irelevante, scrise de niște scelerați sub pseudonime;
- cuvântul de ordine al jurnalistului digital e ACUM. Viteza de reacție primează, iar conținutul se poate împrospăta de fiecare dată, pe când ziaristul de print are timp doar până când se trimite ediția la tipar, după care nu mai poate interveni pe text. Și ziariștii de cotidian lucrează în regim de viteză, doar că ei trebuie să și verifice informațiile. Presa tradițională beneficiază de instrumente complementare, intitulate erată și drept la replică, pe când online-ul, sub adăpostul update-ului, nu admite niciodată că e supus greșelii;
- presa digitală are o capacitate imensă de depozitare, pe când în cazul presei tipărite tot timpul rămâi cu pagini

Scanned with OKEN Scanner

necitite prin casă. Presa tipărită poate fi reciclată, pe când la cea virtuală nu e nimic de reciclat dacă se stinge lumina sau nu ai internet."

În online, sanctificarea vine din like și share. Cât de des postați, cum vă alegeți subiectele reflectate, de câte ori postați, cine se ocupă de partea „tehnică"?, am continuat seria curiozităților. Horia Ghibuțiu zice așa: „Pentru că nu trăiesc din postări, deși s-a întâmplat, n-am o programare riguroasă, nici pe contul de persoană fizică, nici pe pagina oficială a blogului. Ziaristul digital știe să-și publice singur articolul, fotografiile, legăturile, conținutul multimedia, pe când ziaristul tradițional habar n-avea cum funcționează mașina de tipărit. M-a ajutat și faptul că presa tipărită din toată lumea civilizată lucrează de ani buni cu sisteme prin care îți poți pune singur textul în pagină, redimensiona titlurile și pozele etc. Dar pentru interfața și «șurubăraia» blogului am apelat însă la un programator, nu trebuie să mă pricep la toate și nici nu pot."

Oare cum trebuie să fie conținuturile, pentru a fi atractive și a aduce vizualizări? „Ca să fie atractiv conținutul de azi, trebuie să aibă o poză bună și un subiect controversat. Foarte mulți abordează deliberat astfel de subiecte, restul îl fac comentariile. Pe aceste culmi ale civilizației omenești, proliferează anvergura nespecialiștilor specializați în toate. Paradoxul e că acești liberpăreriști devin cu atât mai populari cu cât jignesc mai mult, cu cât își enunță și își exhibă nepriceperea în orice domeniu, cu cât încalcă mai des unul dintre principiile care, în urmă cu patru milenii, suna așa: «dacă cineva acuză pe altcineva, fără să poată aduce vreo dovadă, acuzatorul va fi omorât». Spre deosebire de timpurile în care funcționa Codul lui Hammurabi, în vremea Codului lui

Scanned with OKEN Scanner

Zuckerberg, toți cei care acuză fără să probeze sunt răsplătiți cu un like și cu un share. Azi, să citești ceva ce te interesează pe un site e o aventură în sine. Intitularea articolelor seamănă cu un panou care-ți promite cel mai romantic city-break la intrarea în Cernobîl. În jurul articolului sunt tot soiuri de *pop-up*-uri publicitare, aducând cu bufonii cu arc care țâșneau când deschideai odinioară o cutie. Dacă poți trece și peste articolele-sirene care încearcă să te ademenească pe aceeași pagină de web și citești în sfârșit articolul, vei fi silit să asiști la o execuție publică: sub ochii tăi, autorul articolului e dat la haita anonimă din subsol, care îl mușcă până nu mai rămâne nimic din el".

Cuvântul-cheie în online e „vizibilitate": depinde ea de conținut, de subiectul despre care se scrie, de stil, de raportul dintre text și imagine? Sau și de alte chestiuni? – am mai zis eu. Am fost uimită de răspuns: „Pe net, există un număr de maximum trei paragrafe până când lectura e abandonată – azi nimeni nu mai citește, ci practică un soi de parcurgere verticală. Nu mai savurează cuvântul și greutatea lui, succesiunea de idei, demonstrația, ci doar răsfoiește. Navighează. Iar asta pleacă de la faptul că generația următoare citește tot mai puțin în mod tradițional. În plus, fără sublinieri, linkuri, mai mult despre, articolul, oricât ar fi de bine scris, e arid și sortit abandonului. Măria Sa Google consemnează că l-ai citit, dar, Dumnezeu cu mila, de fapt l-ai uitat ca pe o valiză în gară după ce l-ai «fotografiat» în diagonală, cum se zice în jargonul presei de la noi. Textele din mijloacele de informare în masă de azi încep să se bucure de statutul acelor scrieri celebre ale unor autori pe care toată lumea zice că i-a citit, dar, luați la bani mărunți, câți dintre cei care pretind asta au și citit până la capăt un volum de Joyce, Dostoievski, Tolstoi?!".

Scanned with OKEN Scanner

Nu m-am putut abține și am vrut să știu cât de activ e Horia Ghibuțiu pe rețelele de socializare și, mai ales, pe care. Am introdus în enumerare și TikTok. „Încerc să mențin o prezență cât mai asiduă în rețelele de socializare, deși nu mă dau peste cap. Dacă am ceva de postat, postez. Am conturi de Facebook și Instagram, YouTube, chiar și de Twitter, dar în România ultimul n-a prins, nu știu de ce. M-a ferit Bunuțul de TikTok, însă azi e bine să ai toate opțiunile pe masă..."

Ca să închei pragmatic, l-am întrebat pe influencerul acesta care frecventează mediile teatrale autohtone ce le-ar sugera tinerilor artiști să facă pentru a ajunge mai rapid în atenție. Și, pentru ca înșiruirea să nu copleșească, am propus să numească trei lucruri, cele mai importante trei.

„Ca jurnalist cu prezență în zona culturală, aș avea trei sfaturi pentru tinerii artiști.

Primul sfat e legat de învățăturile din vremea izolării, când o mulțime de actori au făcut live-uri la care nu se uita mai nimeni, așa cum nici spectacolele difuzate în regim de streaming n-au putut să-și țină aproape privitorii până la sfârșit – evident, prezența fizică într-o sală nu se poate compara cu cea de acasă, când îți deturnează atenția orice. Așadar, i-aș sfătui pe tineri să nu-și imagineze că simpla apartenență la breaslă și numărul de urmăritori pot înlocui într-un live absența regizorului, a unui text bine scris, a scenografiei, a muzicii, a repetițiilor, a tot ceea ce contribuie în teatrul real la reușita unui act.

Al doilea sfat: fiți originali dacă vreți să dobândiți atenție în mediul online. Originalitatea nu s-a demodat. Sigur, cu excepția cazurilor în care aveți un talent ieșit din comun la imitat. Deși trăim vremuri în care nu se mai știe care e copia

Scanned with OKEN Scanner

și care e originalul, rămâne greu să copiezi cu rezultate mulțumitoare. Vă spun, am lucrat în presa glossy, nici să copiem mari coperți ale unor publicații consacrate nu ne ieșea!

În fine, dacă vreți să vă asumați un rol în online, pregătiți-l ca pe un rol. Niciun monolog nu poate să dea din coadă dacă nu se bazează pe repetiții, rostire neafectată, mimică elaborată, înțelegerea textului, încărcătură dramatică, poziționare, lumini etc."

## Ce fac online?

Promovarea pe rețelele de socializare e rapidă, dă rezultate instant, nu costă prea mult, se face cu dispozitive *low tech*. E, cu alte cuvinte, formula cea mai accesibilă pentru cei tineri și încă puțin cunoscuți. Conținutul imaginat însă trebuie să fie creativ, original, pentru a atrage atenția, orientat către publicul-țintă. E indicat ca mesajele de pe Facebook, Twitter, Instagram, TikTok și orice altceva va mai apărea și va avea priză, să fie scurte și clare. Mai ales în ultima vreme, algoritmii s-au schimbat destul de des, așa că e înțelept să urmărim și acest aspect. Activismul e obligatoriu, postările să aibă o anumită ritmicitate și, mai ales, e bine să fie făcute la anumite intervale orare, considerate de maxim trafic. Mesajele să fie și de text, dar mai ales de imagine, e cel mai atrăgător pentru internauți. Să fie simpatice, să armonizeze știrea cu forma agreabilă.

Ca orice mediu, și cel electronic are multe... dedesubturi. Viteza cu care sunt alimentate fluxurile, vastitatea, graba, uneori mascarea intenționată a adevărului sunt câțiva dintre

Scanned with OKEN Scanner

factorii ce necesită gândire critică. Pentru consumatori, manipularea e principala vulnerabilitate a mediului electronic. Mai nimeni nu-și bate capul să verifice acuratețea livrărilor de pe *feed*. Dar credibilitatea vine tocmai din onestitatea cu care creatorii de conținut lucrează. Să exemplific. O controversată propunere de brand (comentatorii ei au demonstrat fisurile cu argumente indubitabile, realizatorii și le-au asumat și au operat corecturi) este înscrisă la un concurs internațional organizat de o revistă din străinătate, la care participarea se face pe baza achitării unei taxe. Păstrând proporțiile, un fel de premiile revistei *GQ*[38]. Palmaresul include câteva zeci de categorii (vreo 50), fiecare cu câte trei premii (aur, argint, bronz), unele dintre ele acordate ex aequo, aritmetic vreo 250 de laureați, unii chiar la mai multe categorii. Nu se precizează nicăieri numărul total de înscriși. Pe lângă acestea, mai există și două mari distincții: Best Overall Visual Identity și Grand Prix. Autorii au distribuit pe rețelele de socializare mesaje de tipul „Medalia de aur", „Marele premiu" la cel mai important concurs de *branding*, falsificând, prin omisiune, contextul axiologic descris mai sus. Au măsluit astfel o realizare care a obținut coronița la una dintre cele 50 de categorii, prezentând-o într-o lumină diferită de cea reală. Mai devreme ori mai târziu, practicienii care recurg la asemenea strategii de manipulare se dau de gol și se decredibilizează, păcăleala nefuncționând la infinit. Costurile de imagine pe termen mediu și lung sunt mai mari decât praful de stele

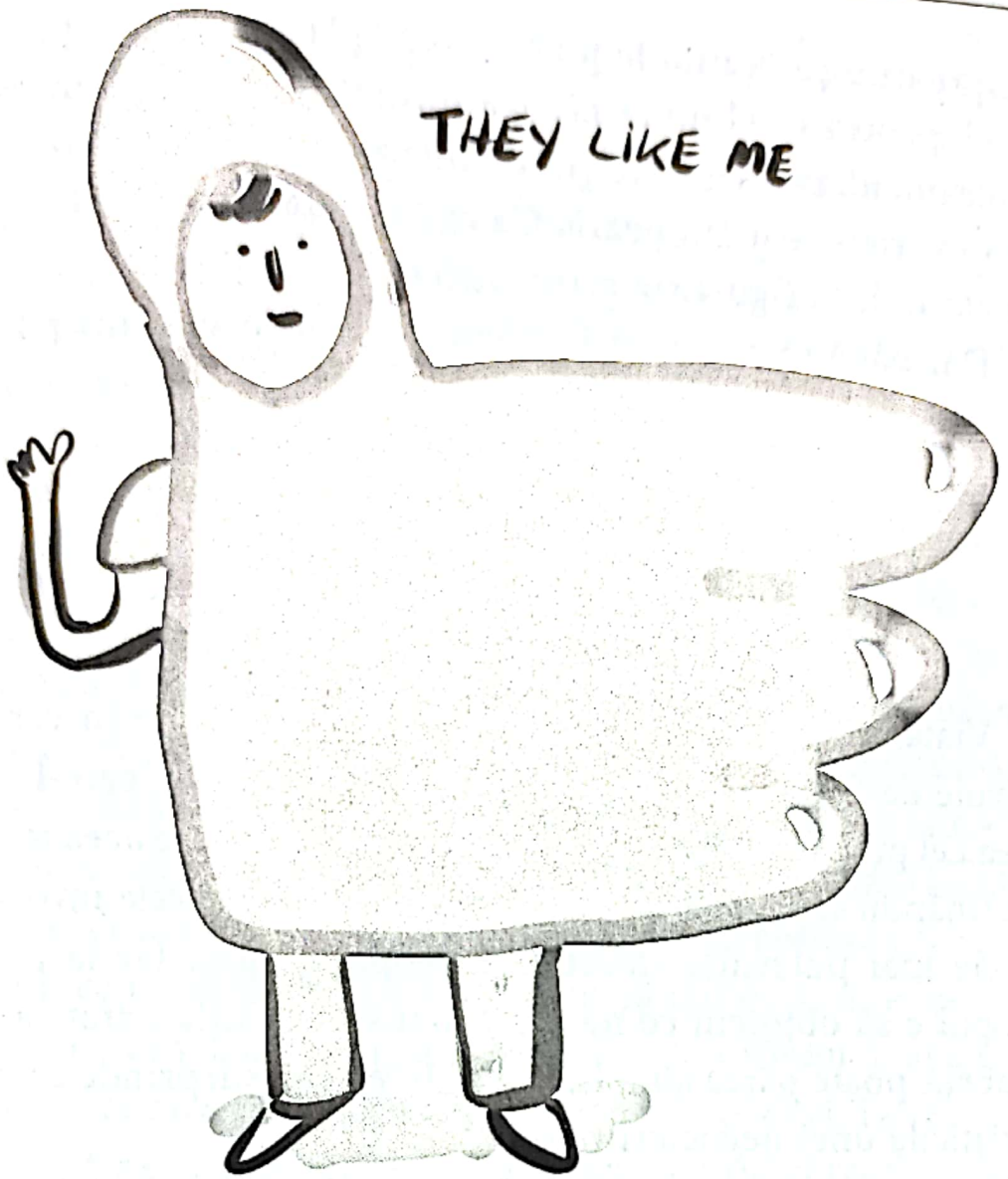
38. *Gentlemen's Quarterly*, revista ce apare la New York din 1931, dedicată domnilor, cu articole despre modă, stil, cultură pentru bărbați. Anual, publicația acordă câteva premii – Scriitorul anului, Actorul anului, Muzicianul anului etc. Pentru echilibru, în palmares figurează și categoria Femeia anului.

Scanned with OKEN Scanner

cosmetizat al momentului. Regula de aur, ca să rămânem în cromatica clasică a oricărui podium, este a adevărului, a corectitudinii în mesaj și a rigorii în informare.

A comenta la postările altora e un factor favorizant, stimulează networkingul. A distribui postări în care crezi, în care te recunoști e, de asemenea, binevenit. A fi în contact online cu oameni din branșă e obligatoriu. Dar să nu ne limităm doar la mediul online. Întâlnirile profesionale, participarea la evenimente live sunt și mai importante decât interacțiunile pe rețelele de socializare, ce, dintr-o perspectivă, îi vizează mai mult pe spectatori. Conexiunile directe înseamnă menținerea relațiilor cu cei care te-ar putea implica într-un proiect, ți-ar putea da un rol, ți-ar putea netezi drumul către un angajament. În momentele în care scriu aceste rânduri urmăresc cu interes (și de *entertainment*, și de meserie) un serial franțuzesc, *Dix pour cent/Call my agent*. Scenariștii au avut ingeniozitatea de-a plasa acțiunea în lumea agenților/impresarilor care-i reprezintă pe actorii de cinema din Hexagon, ridicând cortina care maschează felul atât de special de-a fi al artiștilor: egocentrici, dar fragili, capricioși, imprevizibili, orgolioși, minunați prin emoțiile pe care ni le transferă. De regulă, cu totul altfel decât personajele pe care le întruchipează și cu care spectatorii îi confundă adesea. Serialul are umor și vorbește în cunoștință de cauză despre un mediu care din exterior se vede doar prin strălucirea sa, nu și prin cotloanele mai umbrite sau întunecate de-a dreptul. Studenții de la teatru îl pot considera un material bibliografic pentru o ocupație care se află încă la început de drum în România: impresariatul.

Scanned with OKEN Scanner




În film se subliniază mereu cât e de important să te faci cunoscut în breaslă, să fii conectat la pulsul artistic şi la diverse echipe de realizatori. Nu toată lumea se pricepe la aşa ceva. Când simţi că îţi lipseşte această aptitudine sau că îţi consumă prea mult timp şi energie de care ai nevoie în procesul de creaţie, poţi apela la un agent. Rostul lui este să intermedieze cu orice mijloace relaţia clientului cu producătorii, contra unei taxe de 10% din onorariile obţinute. A fi acceptat de un impresar nu e o treabă chiar atât de simplă. Niciun agent nu vrea să-şi încarce portofoliul cu artişti

Scanned with OKEN Scanner

despre care știe că nu le poate atrage plasamente. În primul rând, pentru că el nu ar câștiga nimic de pe urma lor. În al doilea rând, pentru că respectabilitatea vine din talentele ale căror cariere le gestionează. Ca agent, ești cu atât mai căutat cu cât în listă figurează artiști activi, prezenți pe afișe.

Dar până să avem un impresar, iată câteva sfaturi referitoare la cum să faci pentru a negocia cât mai bine.

## Tocmeală, târguială, negociere

Viața fiecăruia dintre noi e plină de episoade în care e nevoie de tratative. Ori de câte ori vrem ceva pe care-l mai vrea cel puțin încă o persoană, purtăm discuții pe acea temă, susținându-ne poziția și străduindu-ne ca motivele invocate să fie mai puternice decât ale preopinentului. Iar la final, scopul e să obținem ce ne-am propus. Definiția narativă de mai sus poate părea simplistă, dar în esență surprinde caracteristicile unei negocieri reușite.

Formele neacademice ale negocierii sunt târguiala sau tocmeala și au o vechime istorică impresionantă. În Orient, talentul de comerciant se exersează încă din copilărie, în bazar. În cultura locului, orice tranzacție se face în urma unei ample medieri. Vânzătorul creează cadrul relaxant pentru discuții, te invită sa iei loc, îți oferă un ceai, o cafea, o apă de trandafiri. Cere un preț astronomic doar de dragul de-a te forța să începi tranzacționarea, care continuă cu considerente solide și din partea posibilului cumpărător și din cea a comerciantului. Privită din exterior, situația reală are un aer de teatralitate evident. E o mică înscenare, un dialog pro și contra însoțit de limbajul nonverbal (mimică,

Scanned with OKEN Scanner

gestica mâinilor, mimarea renunțării scandalizate prin ridicarea de pe scaun, chiar câțiva pași înspre ieșire, cu reacția vânzătorului de a mai reduce din pretenții doar pentru a te vedea mulțumit etc.). Sintetic spus, negocierea este procesul argumentativ în legătură cu un anumit schimb dorit de două părți.

Unii oameni au un talent natural să obțină ceea ce vor. Însă și noi, ceilalți, putem exersa bazându-ne pe un set minimal de calități proprii pe care să le șlefuim. Ca să fii bun negociator e înțelept să-ți educi răbdarea. O negociere cu sorți de izbândă poate dura, iar anduranța îi favorizează pe cei care se vor câștigători. Diplomația și flexibilitatea vin la pachet, întrucât protocolul presupune ca fiecare tabără să renunțe la anumite pretenții. De regulă, la cele care, din perspectiva de ansamblu, sunt minore. Concentrarea și atenția la cursul tratativelor sunt alte coordonate importante. Înainte de a începe tratativele, e important să știi ce anume vrei să obții. Intri în sală cu niște așteptări de la care nu te abați, și pe care, cumva ca la jocul de poker, nu le etalezi. Le ții doar pentru tine și te străduiești să îndrepți firul discuției către finalul care-ți convine. Pentru asta e nevoie să te informezi despre celălalt, să știi ce gen de persoană este și să afli cum s-au soldat negocieri precedente pe o temă similară.

Negociatorii experimentați știu cum să citească și semnalele nonverbale și, desigur, sunt foarte atenți la propriul limbaj corporal. Pentru a nu se trăda, pentru a culege empiric și mai multe date despre cealaltă parte. E esențial nu numai ce se spune, ci și cum se spune, analiza stării de spirit contează adesea. Dacă se ajunge la momente tensionate, o glumă inspirată e cea mai bună rezolvare. Umorul adecvat, nu enervarea poate netezi calea către succes.

Scanned with OKEN Scanner

În practică, configurarea unui plan în care aşezăm priorităţile e de ajutor. Începem prin a-l asculta pe celălalt. Punem întrebări şi argumentăm logic cererile. Ne stabilim de la început un punct dincolo de care ştim că nu putem face concesii. Pe parcurs, pentru a demonstra deschiderea spre găsirea unei soluţii, renunţăm la chestiuni pe care le apreciem secundare, dar avem grijă să lăsăm continuu impresia că am cedat mult. O abilitate ce vine prin exerciţiu este prezentarea lucrurilor în aşa fel încât să surprindem aspectele care ne favorizează, să subliniem punctele forte.

Cea mai frecventă temă e, în cazul artiştilor debutanţi, contractul pentru onorariu. În practica internaţională, artistul este degrevat de această sarcină, pentru unii o corvoadă, un stres, un consumator de timp şi de energie. Acolo, contractele sunt obţinute şi discutate de un agent, un impresar, un manager, un avocat deja rodat, care ştiu cum să ajungă la cea mai bună variantă pentru clientul lor.

Cum se măsoară reuşita într-o negociere? Când se ajunge la o înţelegere. Cum ştim că am ajuns la final? Când cei implicaţi agreează o soluţie reciproc acceptabilă. Ce se întâmplă însă când nu se ajunge la această linie? Soluţia e apelul la o terţă parte, la mediatori sau arbitri, la persoane sau echipe care nu au niciun interes în chestiunea în dispută, garantând astfel obiectivitatea şi evitând orice implicare emoţională sau materială.

Foarte important, la final, consemnaţi în scris cele convenite.

Scanned with OKEN Scanner

# E mai greu dacă ești fată?

Subiectul e din ce în ce mai abordat în contextul studiilor de gen și al realităților statistice din mediile artistice[39]. L-am discutat la o ediție a Întâlnirilor Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru România (AICT.RO)[40], în vremea când eram președinta aleasă a acestui for, sub titlul: „Regie, substantiv de genul feminin". Formulată dintr-o nevoie reală de dezbatere, tema a generat discuții vii, de substanță, pe alocuri inflamate și cu unele accente radicale. Ideea de a o pune pe tapet mi-a venit când, povestindu-mi despre proiectele ei, o studentă la Regie în ultimul an mi-a spus, printre altele: „Pentru că sunt femeie, îmi va fi mai greu să mă afirm la scenă". Tonul ei includea toate nuanțele de dificultate imaginară pe care de regulă prejudecățile le induc, dar și cota de voință necesară pentru a le surclasa. Am rămas surprinsă de premisa pe care așezase startul în profesie și i-am replicat că a fi respectat nu e chestiune de gen, ci de competență în meserie, de stil de relaționare și de lucru. Și că, dacă nu ești stăpân pe ceea ce faci, indiferent dacă ești regizor sau regizoare, nu-i vei convinge pe cei din echipă. Am întrebat-o de unde are ideea asta (speram că nu din școală!) și mi-a răspuns că așa i-a zis un regizor foarte bine cotat, la care tocmai făcuse asistență.

39. Vezi în acest sens și volumul colectiv Oltița Cîntec (coord.) *Teritorii de recuperat. Teatrul prin lentile de gen/Territories to Recover. Theatre through the Gender Lens*, Iași, Junimea, 2023.
40. 2019, Teatrul Nottara, în Fest(in) pe bulevard, festival a cărui temă a fost „Criza feminității".

Scanned with OKEN Scanner

La definiția din Dicționarul Explicativ a cuvântului regie, înțelesul de artă regizorală apare la numerele 14, 15, 16, altele care-l preced fiind legate de domenii economice sau comerciale. Ca substantiv, e de genul feminin, iar explicația e „concepție a interpretării scenice a unui text dramatic, scenariu sau libret destinat să devină spectacol. **15** (Îas) îndrumare a jocului artiștilor și a montării unui spectacol de teatru sau de operă, a unui film etc. **16** (Îas) Artă regizorală". Apărută printre profesiunile artistice abia spre finele secolului XIX – debutul secolului XX, ca o nevoie organică de dezvoltare a practicii estetice, regia e o îndeletnicire teatrală tânără în comparație cu altele. Din motive sociale și de mentalitate, în primul rând, accesul la scenă al artistelor s-a făcut destul de greu. Nu susțin regula procentelor obligatorii care să impună un număr egal de regizori și de regizoare în perimetrul creației, prevalentă e valoarea recunoscută, dar e înțelept să dialogăm pe tema artei făcute la noi de femei regizor. Această temă a fost puțin abordată și merită investigată măcar acum, la 34 de ani de teatru făcut în libertate[41]. Putem vorbi despre o paradigmă a regiei feminine? E mai greu să fii regizoare decât regizor? Se simt discriminate regizoarele noastre?

Printre participanți, am invitat două regizoare (Catinca Drăgănescu și Ioana Păun), regizori (care nu au confirmat prezența, motivând că aveau deja repetiții sau alte angajamente), critici și directori de teatre, ca să vedem cum stăm în această speță și ce avem de făcut fiecare. La o statistică făcută „din ochi", în sală se afla un număr echilibrat de doamne și domni. În schimbul de opinii s-au enunțat o sumedenie de chestiuni, care arată cât de multe aspecte există și se cer

41. Transcrierea integrală a dezbaterii se găsește pe https://revistascena.ro/arte/regie-substantiv-de-genul-feminin/.

Scanned with OKEN Scanner

puse în discuție, ca prim pas în transformarea situației. Scopul este să evoluăm în direcția în care un regizor de succes să nu-i mai spună unei regizoare la debut că genul feminin îi va face viața profesională mai complicată.

Personal, resping radicalizarea, care nu duce la nimic constructiv, și nu văd nici cotele de gen ca pe o soluție. Cred în șanse egale și în valoare. În lucruri făcute pentru a ajusta mentalitățile și a le pune în acord cu spiritul timpului. România e încă, în multe zone profesionale, o societate de tip patriarhal, cu suficiente exemple de misoginism. Iar schimbarea nu se produce în ritmul dorit sau benefic pentru noi ca indivizi. Regia e o practică jună la scară istorică, iar cifrele din domeniu arată că la nivel mondial, cam 20% dintre cei care activează în teatru sunt femei. Spectacologia universală consideră că Lillian Trimble Bradley ar fi fost prima regizoare care a montat pe Broadway (1918), e bine să o menționăm ca pionierat.

Țin neapărat să-i dau ca exemplu pe Andreea și Andrei Grosu, de la unteatru din București. Cuplu în viață și meserie, cei doi regizează împreună, fără să contabilizeze cine și cât contribuie în viitoarea creație din teatrul lor independent ori din teatrele de stat pe unde au lucrat. Seara, după ce le spun „noapte bună" copiilor, se reunesc în bucătărie (la aceste ședințe de lucru participă de multe ori și Vladimir Turturică, scenograful echipei) și pun la cale viitoarele producții. Acelea pe care le vedem ulterior la rampă. Teatrul e o artă de echipă, iar segregările de orice tip nu fac decât să-l fractureze în articulațiile lui structurale.

Scanned with OKEN Scanner

## Regie în duet – Andreea și Andrei Grosu[42]

S-au cunoscut în 2009, au pus la cale o companie pe care au botezat-o simplu, unteatru, în 2011 s-au căsătorit, au doi copii pe care îi cresc în paralel cu inițiativa ce a devenit foarte apreciată. E un deceniu în care această uimitoare intenție teatrală e colată pe viețile lor. I-am întrebat dacă a fost un plan antreprenorial bine stabilit atunci, în 2010, ori s-au apucat să facă ceea ce le plăcea și la ce se pricep, iar rezultatul se vede. „Niciun plan, niciun proiect managerial. Un gând puternic care ne dicta că, dacă nu facem asta, ne sufocăm. Și câțiva oameni dispuși să ajute la un început de drum. Sala de teatru a fost amenajată din donații de scaune și materiale diverse", spune Andrei Grosu. „Nu ne-am gândit că trecem vara, despre deceniu, nici nu se poate vorbi, orice plan în jurul acestei idei părea o nebunie. Am vrut să vorbim despre noi prin ceea ce facem și aveam nevoie de libertate pentru asta. Era singura cale", completează Andreea Grosu.

În plan estetic, au introdus în teatrul românesc o formulă regizorală inedită, de tandem. Lucrează numai împreună, sunt deja mai bine de 40 de regii în duet, și e profitabil să aruncăm o privire în atelierul lor comun. Care e parcursul creativ din momentul în care un text le reține atenția și până când îl livrează publicului în seara premierei? „Se întâmplă în toate felurile. Avem un loc al nostru în care așteaptă multe texte, puse la păstrare de fiecare dintre noi, inclusiv de Vladimir Turturică. Lucrăm în trei, de fapt, el e mai mult decât un

42. O versiune a acestui text a apărut în volumul colectiv Oltița Cîntec (coord.), *Teatrul.Ro 30. Noi nume/Theatre.Ro 30. New Entries*, Iași, Timpul, 2019.

Scanned with OKEN Scanner

scenograf pentru noi. Încercăm să facem totul fără lupte inutile, fără orgolii, încercăm ca totul să fie constructiv, inclusiv certurile. Ne place lucrul nostru, e o stare permanentă – acasă, în mașină, în supermarket. De obicei căutările încep discret cu un «ar trebui să facem asta cu x». Și atunci știm amândoi că a început. Toate alegerile pleacă de la oameni, căutăm textul și gândim spectacolul după ce am ales oamenii cu care vrem să lucrăm", mi-au răspuns într-un glas. Mi-au povestit despre „laboratorul" unde se dezvoltă cam toate regiile spectacolelor: bucătăria personală! E un întreg algoritm acolo: „Avem un ritual pe care îl îndrăgim foarte tare: ne întâlnim cu Vladimir noaptea după ce am culcat copiii și noi, și el, la noi în bucătărie, și ne petrecem câteva ore bune vorbind despre spectacolul la care lucrăm sau la care urmează să lucrăm".

Teatrul lor e unul de reinterpretare scenică și de actorie. Caută semnificații noi în texte clasice (*Livada de vișini* și *Pescărușul* de A.P. Cehov, *Don Juan* de Molière, *Regele moare* de Eugen Ionescu, *O noapte furtunoasă* și *Năpasta* de I.L. Caragiale, *Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian, *La țigănci* după Mircea Eliade etc.) sau impun teme și scrieri contemporane (*The Sunset Limited* de Cormac McCarthy, *Autobahn* de Neil LaBute, *Proof* de David Auburn, *Cui i-e frică de Virginia Woolf* de Edward Albee, *Before Breakfast* de Eugene O'Neill etc.), reimaginează personajele dându-le întruchipări scenice originale prin maniera în care distribuie rolurile unor actori pe care în mod normal mulți nu i-ar vedea jucând partiturile acelea. Provocându-i, conducându-i regizoral spre hotare de creativitate neașteptată.

Preferă perspectiva frontală, o utilizează de multe ori, cu publicul pe ambele părți ale dispozitivului scenic. Poate fi o caracteristică ce vine din limitările de spațiu cărora artiștii

Scanned with OKEN Scanner

independenți trebuie să le facă față. Dar explicația e, de fapt, mai complexă, e un element stilistic care-i vizează pe privitori. Ei consideră că teatrul, deși e o convenție, nu trebuie să ascundă, să mascheze ceva. Rostul artei scenice e să unească, să aducă împreună, în primul rând pe artiștii care, din munca în comun, prin stimularea reciprocă a fanteziei, fac spectacolul; iar în al doilea rând (nu ca importanță), să apropie creatorii de privitori. Fizic, comunicațional și emoțional. „Are legătură cu nevoia noastră de a sparge niște bariere pe care, din păcate, teatrul le mai are. Ne place perspectiva diferită, ne plac unghiurile din care nu se vede bine, ne place spatele actorului, ne place fără culise. Încercăm să facem cât mai posibilă apropierea."

Andrei și Andreea Grosu au fost invitați să lucreze ca regizori și în sistemul de stat, la Teatrul Național „I.L. Caragiale", la Teatrul de Comedie și la Odeon din București, la Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu. Trecerea de la austeritatea și spațiile mici tipice zonei independente la bugetele și scenele teatrelor de stat „nu a fost o diferență foarte mare, pentru că ne place să lucrăm la fel, indiferent de condiții. Spațiile minimaliste gândite de Turturică la unteatru nu s-au născut din lipsa de resurse, ăștia suntem noi, și pe scena mică, și pe scena mare. Ne-am bucurat de lumini, de oameni mulți care au grijă ca totul să se desfășoare perfect și de întâlnirile cu echipele de actori angajați".

Când pandemia ne-a lovit în rutinele înrădăcinate ale teatrului, impunând reguli de distanțare spațială, unteatru a fost primul care a trecut în online, transmițând live în sistem *pay per view* din sala lor. Au aniversat în 2021 (printr-o serie impresionantă de reprezentații în aer liber) cei zece ani de când micul teatru funcționează fără întrerupere, demonstrând suplețe antreprenorială și curajul de-a îndrăzni. Acestea au

Scanned with OKEN Scanner

fost încă de la început calitățile etalate de inițiativa lor originală: o companie independentă care s-a făcut rapid remarcată, o formulă regizorală unică deocamdată în teatrul românesc. Când a devenit evident că noul Coronavirus ne va încurca planurile pentru cel puțin un an și jumătate, până când un vaccin dedicat ne va asigura imunitatea, unteatru a activat o platformă – Cinematic. A fost disponibilă într-o stagiune 24/7 în sistem VoD (*Video on Demand*) printr-un parteneriat pro bono cu o agenție de publicitate din Capitală. Proiectul lor digital a fost dinamic, adăugând premierele la spectacolele deja existente în repertoriu.

Din perspectivă creativă, Andreea și Andrei Grosu au lucrat la Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu primul spectacol filmat în miniserii, *Autobahn*. Acesta a avut premiera în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu din 2020, în varianta a șapte episoade ce se desfășoară în habitaclul unor autovehicule. Structura fragmentară a piesei lui Neil LaBute era perfectă pentru pulverizarea poveștilor într-o serie care, atunci când normele epidemiologice au permis, a fost regândită pentru scenă și sala de spectacole.

Cei doi Grosu sunt născuți amândoi vara, îi cheamă la fel, mă refer la prenume, împart același cont Facebook, regizează, participă la dezbateri și dau interviuri exclusiv în tandem. Cuvântul ce reapare obsesiv în discuții este „împreună" și el desemnează nu doar compatibilitatea a doi oameni care au întemeiat o familie, cea de-acasă și cea de la unteatru, ci și dorința de a fi deschiși, de a empatiza cu ceilalți, de a fi sensibili la nevoile lor profesionale și de a lucra în direcția aceasta. „Ne-am întâlnit lucrând, așa am descoperit cât de potrivit dezbatem lucrurile împreună, cât ne bucură să construim împreună și să descoperim împreună. Viața personală și cea profesională nu au nicio linie despărțitoare, sunt

Scanned with OKEN Scanner

amestecate, ne-am amestecat în amândouă până când au devenit una, până când am devenit unul", povestesc cei doi.

În sfera artisticului, ingeniozitatea și aportul de creativitate sunt elementele care mereu fac diferența[43]. Cu cât vii cu o idee mai originală, cu atât sorții de izbândă sunt mai mari, decupându-te dintr-un peisaj aglomerat. Cu inteligență artistică și imaginație, poți transforma o vulnerabilitate sau un dezavantaj într-un vehicul de vizibilitate.

## Patricia Gomis, un exemplu de teatru făcut într-un cătun din Senegal

Iată un exemplu din Senegal, țară în care posibilitățile de afirmare în domeniul artistic sunt destul de reduse. Patricia Gomis este actriță, directoarea artistică a Polului Cultural Djaram'Arts din Ndayane, Thies, Senegal. E un centru de artă destinat tinerilor, în cadrul căruia funcționează o școală comunitară pentru copiii din localitate, un teatru și o grădină pedagogică. Centrul combină cultivarea plantelor și cultivarea prin teatru într-o formă inedită. În grădină se fac activități de ecologie și permacultură (agricultură permanentă) împreună cu școlarii.

Deși asocierea agriculturii cu cultura poate părea bizară, Gomis reactivează înțelesul pe care în Antichitate Cicero îl atribuia culturii, distingând *cultura animi* de *cultura*, care în latină desemna lucratul pământului. Artista e implicată sută la

43. O abordare despre „cum să fii creativ în orice domeniu" este cartea lui Will Gompertz *Gândește ca un artist*, trad. de Lucia Popovici, Iași, Polirom, 2016.

Scanned with OKEN Scanner

sută în activitatea Centrului, pune în scenă spectacole pentru copii și pentru tineri, în care adesea și joacă, scrie aplicații pentru finanțarea noilor proiecte și încearcă să mențină conectată fundația la pulsația mondială a mediilor francofone, și nu doar acolo.

Patricia Gomis a studiat în Franța, la celebrul Institut International de la Marionette de la Charleville-Mézières. Are și cetățenie franceză, dar a decis să revină acasă, în cătunul uitat de lume, ca să facă artă, dar și ceva care să-i ajute pe copiii nevoiași. Patricia e o marionetistă talentată și foarte activă, participă la festivaluri internaționale de prestigiu. Am invitat-o și la Iași, la Festivalul Internațional de Teatru pentru Publicul Tânăr (FITPTI), după ce o cunoscusem la un stagiu la Universitatea din Florianopolis (Brazilia). În viziunea ei, „copiii reprezintă viitorul și cred că educația lor este deosebit de importantă. E vital ca ei să aibă acces la o educație bună. Iar arta este un instrument de mare utilitate în transmiterea acestor lucruri. Vreau să le ofer acces la artă și la o educație de calitate. Fac uneori ateliere și în Franța, în școli, și procedez exact la fel”[44]. Patricia face teatru pentru copii de aproape 30 de ani și spune că peste tot în lume puștii și puștoaicele sunt la fel, indiferent de continent și de limba vorbită. „Atunci când joc un spectacol pentru adulți în altă țară, ei vor reacționa diferit de adulții din Senegal, întrucât sunt diferențe culturale. Însă când joc pentru copii în Japonia, Canada, România sau Senegal, ei vor reacționa cu toții la fel. E extraordinar! Pentru mine, copiii din întreaga lume sunt egali, singura diferență este egalitatea de șanse. Cei din

44. Fragmentele citate sunt parte a unui interviu luat de Diana Cojocaru, la solicitarea mea, în timpul celei de-a XII-a ediții a FITPTI (octombrie 2019).

Scanned with OKEN Scanner

Senegal au mai puține oportunități de a reuși decât cei din Europa, din Statele Unite sau din Canada. Educația este singurul lucru care îi diferențiază pe copii. În țările dezvoltate, educația este subvenționată pentru toți, în timp ce la noi o bună parte din populație nu are acces la educație. Altfel, copiii sunt exact la fel în oricare colț al planetei". Are ea însăși patru copii, doi cărora le-a dat viață și alți doi adoptați, deoarece familia e foarte importantă.

Numele asociației (*Djarama*) înseamnă „bună ziua" și „mulțumesc", iar Centrul din sat e frecventat de vreo 80 de copii. „Am ales să fac acest lucru pentru a oferi copiilor din Africa posibilitatea de a visa despre Africa. În general, copiii africani visează la Europa, vor să plece, să scape de sărăcie și de inegalitate. Și am vrut să le arăt că poți visa și în țara ta, la satul tău, la tot ceea ce ai putea face, pentru că în țările noastre totul trebuie făcut. E păcat ca tinerii să părăsească un continent unde sunt atât de multe de edificat. Ceea ce reușesc eu e puțin, lucrez la scara satului meu. Spun mereu că țara mea e satul meu, și cred că dacă faci lucruri bune într-un loc mic, acestea se vor răspândi. E ca o picătură de apă într-un incendiu, dar care totuși contează. Cei care vin la școala noastră o fac cu plăcere. Le place să învețe, pentru că îi educăm cu blândețe. Nu există o autoritate care să îi intimideze, să îi înfricoșeze. Asta e esența educației: adultul își exercită puterea asupra copilului, care este ignorant. Noi îi lăsăm pe copii să se exprime, să-și descopere calitățile, dar și defectele, ceea ce știu și ceea ce nu știu. Au dreptul să greșească, deci nu le e frică."

Despre FITPTI spune că a impresionat-o. Iar o întâmplare din chiar zilele evenimentului i-a reconfirmat că, deși pare imensă, lumea e tare mică. „E un festival mare, important.

Scanned with OKEN Scanner

Lumea întreagă e aici. E o ocazie excelentă de a întâlni oameni, acestea sunt întâlnirile minunate pe care le prilejuiește cultura. În opinia mea, cultura va salva lumea, pentru că este singurul spațiu unde oamenii se pot întâlni și se pot înțelege. Am discutat chiar în zilele festivalului cu un prieten bun, Mamoudou Diallo, care locuiește în Canada și căruia i-am spus că sunt la Iași. M-a rugat să o salut pe Oltița, care l-a invitat la festival acum câțiva ani. Cât de mică este lumea! Pe Mamoudou l-am cunoscut în Senegal, în urmă cu ceva vreme, unde a dezvoltat o serie de ateliere de noul circ pentru tineri proveniți din medii defavorizate, oferindu-le șansa de-a se descoperi prin intermediul artei. E un om minunat, care a ajuns în Canada, unde a devenit un mare artist. A lucrat și cu Cirque du Soleil, iar acum dăruiește mult, formează copii în Burkina și anul viitor va veni în Senegal, va conduce o școală de circ, pe care o vom organiza în Centrul nostru. Vom colabora timp de trei ani, într-un proiect de formare pe care l-am intitulat *Speranță*. Iată cum festivalul ieșean oferă oportunități minunate de a întâlni oameni."

## Cât de greu se găsește un job

Pe vremea când, din cauze de austeritate bugetară, în teatrele de stat se putea aduce un nou angajat doar dacă plecau, indiferent cum, alți șapte, una dintre studentele mele de la Actorie se plângea „cât de greu se găsește un job". Avea perfectă dreptate, raportul impus de autorități forța la *freelancing*, luându-le șansa de-a concura pentru un salariu stabil. Constricția și imprevizibilitatea pieței artistice din România au

Scanned with OKEN Scanner

menținut supraoferta de posesori de diplome cu specializări artistice, chiar dacă sectorul independent a încercat să absoarbă temporar și cât de mult a putut, căci nu o duce prea bine nici el. Opinii de genul „Ar trebui mărite schemele în instituțiile de stat în așa fel încât toată lumea să aibă loc de muncă" ori „Să nu școlarizăm decât atât cât se poate absorbi" aparțin unui ieri istoric, vetust, care creditează dirijismul excesiv. Ar fi caraghios să se revină la situații în care cei convinși că doar arta li se potrivește ca meserie să dea admitere cinci, șapte, zece ani la rând până să intre la facultate. Sau ca în China, unde la Universitatea Shandong, pentru cele 30 de locuri de la Arte și Design au concurat 7.000 de candidați! Iar acolo fiecare absolvent are șansa o singură dată în viață să participe la examenul de admitere în învățământul superior.

Decidenții nu știu sau uită intenționat că sectorul cultural și al industriilor creative are un aport considerabil. Nu mă refer numai la cel de natură emoțională, ci am în vedere și dezvoltarea unei societăți din perspectivă economică. Dramaturgul Matei Vișniec spunea într-un interviu televizat că în Franța industriile culturale produc mai mult pentru PIB decât industria automobilelor.

Revenind la studenta mea, am avut ocazia să o urmăresc ulterior la un concurs pentru un post de categoria I, într-un teatru de stat, unde mai concurau alți șapte pretendenți. Chiar daca predau „Teoretice", încerc tot timpul să păstrez contactul cu realitatea. Obișnuiesc ca prin anul al III-lea să „sacrific" o oră din cursul de teorie pentru a-i pregăti, fie și numai puțin, pe viitorii absolvenți pentru probele pe care vor trebui să le treacă în parcursul complicat al obținerii unui rol, pentru a fi parte a unui proiect. Studenta despre care relatez ori a lipsit de la discuție, ori n-a fost suficient de atentă, întrucât

Scanned with OKEN Scanner

prestația în concursul pe care voia să-l câștige a fost lamentabilă.

Când optezi pentru o carieră artistică, știi că vei avea o profesie maxim concurențială, foarte probabil, liberală, iar ca să rămâi pe radarul angajatorilor, trebuie să fii mereu în cea mai bună formă. Forma se construiește, se întreține, se îmbunătățește prin exercițiu continuu, iar orice te diferențiază de ceilalți candidați este un plus în favoarea ta. Inclusiv, să zicem, jonglatul cu bile, mersul pe catalige, fluieratul artistic, cum l-am auzit odată pe regizorul Mihai Măniuțiu spunând la un casting.

Până le venirea comisiei, unii dintre candidați stăteau relaxați la cafea, țigară și povești. Nu tu încălzirea vocii, nu tu exerciții de stretching, nu tu îmbrăcatul costumului de personaj ori a ținutei negre, neutre, de repetiție. Din stradă, direct în scenă! Revenind la fosta mea studentă, a cărei prezentare merită rememorată, poate le folosește altora când vine vorba despre cum să nu procedeze. Cam așa a fost: examinatorii vor un monolog comic; ea n-are decât unul dramatic; i se acceptă, îl susține modest. Pentru a fi totuși la subiect, i se cere să-l joace în cheie comică: jale și-ntristare. Comisia e curioasă să-i testeze calitățile vocale. „Nu am decât un cântec popular!"; îl cântă mediocru, evident nu se pregătise pentru această cerință, deși toate probele fuseseră comunicate în anunțul de concurs; poate la un instrument?! – nedumerire totală. Improvizație pe o temă dată: „Modelează un spațiu imaginar din mimică, atitudine și mișcare"; vor fi fost de vină emoțiile, că altă scuză validă nu găsesc, dar candidata a însăilat ceva imposibil de redat, pripit, fără logică internă, continuând să se scuze „că dacă", „parcă", „nu știam" etc. Pornind de la episodul acesta și de la altele similare

Scanned with OKEN Scanner

trăite, mă gândesc serios ca de-acum înainte, la cursul meu de introducere în viața profesională, să facem și simulări.

Ca aspirant la un rol ori la un contract, indiferent de forma lui, în orice moment trebuie să deții un portofoliu cu care să convingi o comisie, un regizor.

## Trucuri de impresionat o comisie

Am participat de-a lungul anilor, în calitate de membru al unor jurii ori comisii, la mai multe examene și testări de admitere sau de ocupare a unor posturi de actriță/actor și am avut ocazia unor experiențe extrem de diferite. Unele de foarte plăcută uimire, descoperind candidați care știau cum să se pună în valoare, dar și o grămadă de întâmplări pe care cu generozitate le-aș putea denumi comice. Protagoniștii acestora erau persoane fie total paralele cu meseria, fie complet neștiutoare în strategia de a convinge evaluatorii că sunt potrivite pentru poziția pentru care au aplicat. Practica m-a condus la concluzia că postura de „candidat" necesită, pe lângă obligatoriul talent, și un dram de noroc și un factor ce stă în puterea aplicanților – pregătirea prealabilă pentru un asemenea context. Când zic pregătire nu mă refer doar la numerele prezentate pentru a demonstra cât de grozav ești în comparație cu ceilalți. Am în vedere și ritualul de concurs și cât de exersat ești în „a te vinde", cum a spus odată un aspirant, adăugând, „cât de complicat e!". Și chiar e complicat și necesită antrenament. Reușita e o conjuncție a acestor factori, prezenți în proporții variate.

Ochii examinatorilor sunt rodați. Își dau rapid seama cine, ce și cât poate, dar, am constatat cu recurență că există o serie de mici trucuri, detalii, strategii care-i favorizează pe cei ce

Scanned with OKEN Scanner

le cunosc și le aplică. De aceea am decis să le recapitulez aici. Nu sunt imbatabile rețete de reușită și nici vreun algoritm magic la finalul căruia vei fi acceptat. Sunt observații și sugestii ce vor folosi celor dispuși să țină cont de ele.

Încep cu regula sfântă de-a veni din vreme, cel puțin cu 30 de minute înainte, pentru a te putea încălzi vocal și corporal, a-ți face rutina de concentrare, a fi sigur că ai la purtător, în afară de har, încrederea în tine, motivația de-a fi cât mai bun și orice altceva e necesar. Nu doar cartea de identitate, ci și, mai ales, recuzita, costumele (eventual), negativele sau alte elemente de folos în momentele susținute. Vii mai devreme și pentru a te familiariza cu spațiul (dacă ți-e îngăduit, dar nu văd motive întemeiate să nu ți se permită), pentru a testa acustica sălii și a doza vocea, a face puțină impostație sau stretching.

Când există precizări exprese, de orice natură, le respecți întocmai, inclusiv în privința probelor, pentru care te antrenezi în prealabil. A lăsa gestionarea situației în seama inspirației și a farmecului personal nu mai e suficient. Calitățile native sunt valorificate cel mai bine prin exercițiul disciplinei profesionale. Mi se pare obligatoriu să ai „la purtător" un repertoriu pe care să-l poți interpreta cu aplomb și trezit din somn. Nu exagerez din motive de retorică a textului, dar am văzut candidați care se prezentau la concurs cu același monolog sau aceeași poezie pe care le-au spus la admiterea în facultate! Sau cu fragmente din anii de studiu ori de prin spectacole realizate anterior într-un teatru. Dacă membrii comisiei te-au mai văzut sau se prind, uitându-se scurt în CV, atunci impresia lăsată e de comoditate. Punct slab! CV-ul să nu depășească două-trei pagini, cu sublinierea aspectelor care au cea mai mare legătură cu postul pentru care aplici. Și, te rog, fă-ți o adresă de e-mail profesională, cu numele tău, las-o deoparte

Scanned with OKEN Scanner

pe cea cu *nickname*-ul din adolescență, gen fifi92@yahoo.com, fluturașul albastru ori veverita-zburdalnica@gmail.com. Sunt semne de imaturitate, scad aprioric din impresia pe care-o lași. Deși în arte ludicul e important, seriozitatea profesională e mai bine cotată.

E înțelept ca portofoliul repertorial să includă bucăți în proză sau în versuri din varii registre dramatice, personaje diverse, sigur, dintr-acelea care te avantajează ca tipologie interpretativă, dar nu toate de aceeași structură și tonalitate teatrală. Diversitatea face bine, chiar dacă, în cazurile, tot mai dese, în care sunt înscriși sute de competitori, timpul alocat fiecăruia e limitat. Nicio comisie, oricât de obosită, nu va refuza să te urmărească încă vreo câteva minute, la propunerea ta. Punct forte!

M-am întâlnit și am povestit cu mai mulți absolvenți de studii artistice din România care-și încearcă norocul prin alte părți ale lumii. Cu toții și-au schimbat radical abordarea față de meserie. Instruirea e continuă, se face prin participare la workshopuri, lecții de întreținere a vocii și a corporalității, de lărgire a gamei de posibilități de a te face indispensabil artistic într-un proiect. Toate, contra cost. Acolo, la casting, dacă e un text clasic, te duci cu partitura învățată, dacă e ceva nou, paginile ți se înmânează cu puțin timp înainte de-a intra, deci trebuie să-ți ții memoria în formă, să citești dramaturgie, să evoluezi perpetuu ca artist. Investești bani și timp în propria carieră, altfel nu ai nicio șansă să prinzi vreun angajament. Până vine un contract, te duci la sute de audiții, înveți zilnic și mai ai și un job non-artistic din care să-ți achiți facturile. Și știi toate lucrurile acestea încă de la înscrierea la facultate și te antrenezi să le faci față. Portofoliul de concurs e recomandabil să-l faci alegând bucăți care îți plac și despre care ești sigur că ți se potrivesc, care îți reflectă atuurile, nu

Scanned with OKEN Scanner

vulnerabilitățile, evidențiind ceea ce te profilează. Adaugă periodic bucăți noi, lucrate cu atenție. E util să te consulți cu cineva în selectarea și pregătirea lor, fie un fost profesor, un regizor, fie un critic de teatru, cineva cu competențe, care să-ți dea o mână de ajutor și o primă reacție dezinteresată. Un repertoriu personal nu trebuie constituit exclusiv în perspectiva unui concurs, trebuie să fie un proiect continuu, care te menține echipat pentru orice posibilă oportunitate și e indicat să fie mai bogat decât mențiunile din anunțul public. Iar înainte de probele propriu-zise ori pur și simplu cu vreo ocazie, este util să le prezinți unor prieteni sau familiei. Nu doar ca să primești laude ori sugestii, ci și ca să te simți confortabil susținându-le. În ziua cea mare, ai grijă să fii odihnit, cu „somnul de frumusețe" făcut. Să nu te obsedeze miza confruntării, încearcă să fii relaxat, dar nu superficial, să ai o mină pozitivă, dar nu exaltată, adică să adopți un tip de atitudine generată de buna-măsură. Ești actor, deci poți juca și asta!

Cel mai mult dintre toate probele standard îmi place improvizația pe o temă dată. Aici se vede creativitatea candidatului, capacitatea lui de-a născoci, de-a veni cu rezolvări inteligente și oportune. Și creativitatea se antrenează. Deși pare în primul rând legată de inspirație, ea are, de fapt, o consistentă încărcătură de know-how, de cunoaștere a domeniului, a unor tehnici stimulatoare prin exerciții. Motivația, zic psihologii, e un alt motor al creativității, pasiunea și știința fiind o combinație ce dă rezultate. În cadrul acestei probe, este înțelept să nu te arunci deodată în dezvoltarea temei sugerate de comisie. Un scurt răgaz de un minut, două ajută, îți oferă răstimpul pentru a-ți aduna gândurile, a-ți stârni imaginația și a oferi o mostră concludentă în privința propriilor capacități imaginative. La enunțarea temei, nu strică să adresezi câteva

Scanned with OKEN Scanner

întrebări suplimentar, ca să fii sigur că vei broda imaginativ pe linia dorită de evaluatori. Și, după ce-ai spus ce aveai de spus și-ai arătat ce aveai de arătat, zi-le că mai știi să faci ceva în plus. Dacă știi! Ceva scurt, dar relevant, orice te-ar putea scoate din linie. Nu te întinde la taclale cu evaluatorii, răspunde la întrebări cât mai adecvat, cu o mină pozitivă, nu tupeist, nici servil, cu răspunsuri gândite.

Cu ce te îmbraci? Cu ceva care să-ți îngăduie să te miști în voie (ținută vestimentară de scenă, papuci de scenă), căci una dintre etape e cea de expresivitate coregrafică. Și pe asta e bine s-o lucrezi în prealabil cu un specialist care să te pună în evidență, să-ți releve aptitudinile fizice. Nu te arunca la probe prea complicate, din dorința de a impresiona. S-ar putea ca, sub presiunea emoțiilor inerente, să nu-ți iasă și, în loc să strălucești cu un moment de complexitate medie, să eșuezi într-unul foarte dificil. Asigură-te că ținuta vestimentară lasă să se vadă însușirile fizice, căci corpul e unul dintre instrumentele actoriei. Coafura să evidențieze fața, machiajul de asemenea. Un machiaj de scenă neutru e cel mai potrivit. Fără machiaj nu e bine, unul de seară sau de club ar fi deplasat.

Pentru personajele pe care le joci, adu câteva elemente de costumație care să te sprijine în portretizare. Frizura/coafura și un machiaj de scenă neutre, care să nu schimbe dramatic expresia facială, pot contribui benefic.

Dacă nu ai câștigat, explicația e variabilă. Una e că n-ai fost suficient de pregătit. Poți cere, cordial, un feedback, ca să știi ce linie să cultivi în viitor. A doua, că n-ai reușit să arăți tot ce poți. A treia, că ai fost bun, ai arătat, dar nu te potrivești cu ceea ce căutau ei. De foarte multe ori varianta a treia, care poate părea un gând de autoconsolare, e perfect adevărată. Dar te-au văzut, te-au plăcut și te vor avea în

Scanned with OKEN Scanner

vedere altă dată. Trebuie să înțelegi că vei fi respins de multe ori și e nevoie de un antrenament mental pentru a trece peste momentul când vezi pe lista admișilor alte nume decât al tău. Demobilizarea nu are ce căuta aici, întrucât urmează noi castinguri.

## La casting cu Radu Afrim

Fiecare regizor din zona artelor colective are un sistem propriu de detectare a talentelor cu care vrea să lucreze. E o cerință esențială să acopere acest perimetru al meseriei, care precedă perioada propriu-zisă a repetițiilor și condiționează reușita unei producții. Procesul de selecție a celor mai potriviți interpreți prin intermediul cărora să se exprime nu e o operațiune deloc simplă: presupune experiență, intuiție și abilitatea de-a vedea dincolo de prestația de câteva minute a unui actor într-o audiție. În cinematografie există agenții specializate în casting și un director care preiau responsabilitatea, așa cum arătam în capitolul „Agențiile de casting". Aceștia au runde succesive de întâlniri cu regizorul, căruia îi fac propuneri, îi prezintă portofolii, îi convoacă pe aspiranți la probe practice. În teatru, cu foarte rare excepții, misiunea de selecție și-o asumă cel care urmează să lucreze cu ei. Procesul e deopotrivă interesant atât pentru nespecialiștii curioși care doresc să știe ce se petrece în culisele premergătoare unei premiere, cât și pentru profesioniștii în căutarea unor oportunități, aflarea unor detalii fiind un exercițiu de meserie.

Pentru dezvăluirea câtorva din tainele rutinelor de casting, l-am întrebat pe Radu Afrim, unul dintre cei mai populari directori de scenă ai momentului, cum procedează de obicei.

Scanned with OKEN Scanner

Ce urmărește la un casting, dacă are un cadru general pe care îl aplică de fiecare dată sau audiția variază de la un proiect la altul? Uite ce spune: „Sunt diferențe mari de la un casting la altul și cel mai adesea imprevizibile. Dacă e pentru un rol principal, pun la bătaie arsenalul greu de probe. Dacă e pentru mai mulți actori în roluri pe care urmează să le dezvolt pe parcurs în funcție de posibilitățile celor care iau castingul e cam altceva. Mulți actori tineri se deschid în timpul repetițiilor și atunci le tot dau sarcini, alții, din păcate, se închid. Însă mi se spune că se redeschid după premieră (adică după ce dispar eu din peisaj). Diferă total audițiile de la București, unde numărul celor care vin la casting e de obicei mult mai mare și șansa de a alege ceva foarte bun crește vizibil, și cele din alte orașe (care au institut de teatru). Dacă fac casting pentru liceeni (multe dintre spectacolele din timpurile bune ale teatrului din Brăila) ori copii (*Pasărea retro*[45] sau *Despre oameni și cartofi*[46]), mizez exclusiv pe talentul nativ și construiesc aproape tot spectacolul în funcție de energiile și disponibilitățile lor. Foarte rar (aproape deloc) se fac castinguri în interiorul trupelor teatrelor. Se presupune că faci un spectacol ca să servești trupa unui teatru care te invită. Am servit-o întotdeauna (niciodată n-am regizat vreun spectacol cu mai puțin de cinci-șase actori), însă am probleme cu această pretenție. Nu-mi pot imagina cum ar fi dacă un regizor de film ar fi obligat să aleagă 10 actori dintr-un total de 30. Să nu aibă voie să-i vadă pe alții. Și toată lumea să aștepte să ia Palme d'Or cu acel film. Uneori în timpul repetițiilor priveam un anumit actor și-mi ziceam: «Cât de tare ar fi fost X în rolul

45. *Pasărea retro se lovește de bloc și cade pe asfaltul fierbinte*, Teatrul Național Târgu-Mureș, Compania „Tompa Miklós", 2016.
46. Producție a Teatrului „Andrei Mureșanu" Sfântu Gheorghe, 2018.

Scanned with OKEN Scanner

ăsta». Însă mărturisesc că mereu îmi trece prin cap același actor/aceeași actriță. Hai, aceiași doi/aceleași două. Uneori dau casting fără să știu de câtă lume am nevoie, pentru ce roluri am nevoie. Doar pentru a măsura talentul din zonă. Și păstrez un număr de oameni cărora le dau de lucru. Adesea, ei rămân în proiect până la capăt".

Pentru a imprima o mai apăsată utilitate discuției mele cu Afrim, m-am arătat interesată de aspectele practice ale unei audiții. Preferă ca aspiranții să vină ei cu un repertoriu pregătit? Li se dă un fragment din textul viitorului spectacol? Ce alte condiții mai apar în anunțul inițial? Regizorul precizează că „în general la casting vin tineri. Independenți. Și ei vin cu repertoriul lor. Care coincide cu repertoriul cu care s-au prezentat la examenul de admitere în facultate. Adică poezii din poeți locali (în funcție de județul din care provine candidatul). Când sunt în an terminal, vin cu rolul de licență, care la fete oscilează între Lady Macbeth, Mița Baston și Elena Andreevna. Însă la aceasta din urma au nevoie de partener de dialog și audiția începe să se complice. Băieții cărora li s-a spus că sunt comici cel mai des joacă Nae Girimea, iar cei cărora li s-a spus că sunt frumoși își permit ceva din Shakespeare la bustul gol. Sunt roluri pe care le lucrează în decursul unui an școlar cu profesorul. Foarte puțini au curajul să vină cu roluri pregătite cu colegii lor din grupa de Regie. Toate astea sunt motive care mă fac să nu mizez pe ceea ce prezintă ei. Prefer să-i aud povestind ceva din viața lor, pentru că mă interesează emisia, dicția, carisma, imaginația. Prea puțin mă interesează eroii pe care i-au învățat pe de rost în școală. E ca și cum ai învăța pe de rost *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* în liceu pentru a lua o notă bună la teză. Nu te îmbogățește cu nimic. În plus, nici

Scanned with OKEN Scanner

nu-ți dai seama că tocmai ai strivit corola respectivă cu ajutorul profului de Română (Actorie). Cel mai fericit sunt când descopăr un talent nativ pe care facultatea n-a reușit să-l distrugă sau o fărâmă de sălbăticie pe care școala n-a reușit s-o domesticească. Știu că aia e materia cu care voi putea lucra. Foarte rar dau probe din textul pe care urmează să-l pun în scenă. Asta e pentru cei ajunși în etapa a doua a castingului. Când audiția e pentru mișcare scenică (*Pădurea spânzuraților*[47], de exemplu) las mână liberă coregrafului. E preferabil, pentru că după aceea lui o să-i reproșez alegerea nefericită".

Următoarea mea curiozitate a vizat cât de mult contează în această primă impresie profesională care este audiția capacitatea lor de-a improviza? Primează ea în raport cu tehnica/metoda interpretativă? Din perspectiva lui Radu Afrim, „nu contează prea mult. Știu că în timpul muncii n-o să-i las prea mult să improvizeze, desenul montării nu le prea permite acest lucru. Dacă dau peste cineva incredibil de inventiv sau *funny*, care mă face să mă tăvălesc de râs la repetiții (nu mi s-a întâmplat însă cu *new entries*), evident că-l las să improvizeze. Însă nu o dată improvizația s-a limitat la poante de commedia dell'arte. Și eu nu sunt un fan al genului". Întrebarea mea l-a condus pe interlocutor spre considerații ceva mai largi, pe care le redau pentru că sunt foarte utile începătorilor: „Adesea improvizația se confundă cu situația nefericită în care sunt puși actorii să-și regizeze singuri spectacolul în absența unui regizor activ care doar semnează regia în contract și pe afiș. Cei foarte tineri nu au însă nici prea multă «metodă». Și terenul nesigur pe care se află e pentru mine un mare câștig. Se lucrează mult mai bine pe o materie pe

47. Producție a Teatrului Național „I.L. Caragiale" București, 2018.

Scanned with OKEN Scanner

care n-au lăsat prea mulți urme. Nu pot fi păcălit de cei care jonglează din sprâncene, mandibulă sau măru' lu' Adam atunci când vor să plângă în scenă. Și, mai penibil, în film. Astea toate intră în discuție dacă nu ceri un joc brechtian, dacă nu le ceri actorilor să joace «alb», discursiv. La asta apelează regizorii tineri când întâlnesc o trupă mai puțin dotată și nu știu de unde s-o ia. Asta făceam și eu la începuturi. Oricum, Școala de la Cluj nu mergea pe un joc psihologic și-mi convenea. Vorbesc de gusturile mele de acum douăzeci de ani".

Unii regizori fac și exerciții de tip workshop cu cei înscriși, așa că am continuat pe ideea aceasta. Atelierele asociate procesului de casting urmăresc dezvăluirea a cât mai multe dintre însușirile interpreților, uneori, din fericire, unele despre care nici ei nu știau că dispun. Cum e la Afrim? Le face „când sunt în formă și timpul îmi permite. De workshop se ocupă mai mult coregraful angajat în proiect. Cei care trec de casting vor avea parte pe parcursul celor șase-șapte săptămâni de lucru de workshopuri suficiente. Actorii povestesc adesea de regizori (în general veniți din Europa) care făceau câte două săptămâni de workshopuri excelente și, când treceau la repetițiile pentru spectacol, erau nuli. Își imaginau că în timpul acelor workshopuri au rezolvat și treaba cu spectacolul. N-are legătură. Bine, dacă spectacolul nu e dintre acelea în care actorii se plimbă brownian spunând alb niște monologuri. Acolo lucrurile se rezolvă într-o zi. Și mai rămâne timp și de o bere în care regizorul să dea niște feedbackuri de genul «*Great job*»".

Ca în orice proces de selecționare a resursei artistice, oricine se poate înșela. Voiam să aflu dacă și cât de des s-a înșelat în privința celor care au luat castingul. Și ce soluții de backup are. Regizorul recunoaște: „Daaaa. Oh, da. Adesea

Scanned with OKEN Scanner

îmi spun: nu mai dau în viața mea castinguri. Actorii mă aud spunând la repetiții, nu o dată: «De data asta am ales foarte prost». Vă dați seama ce impuls le dă asta! (Zâmbește.) Și totuși, nu cred că vreodată cineva din distribuție a sărit în ochi de prost ce era. Sau lumea a făcut o medie. Însă cei care nu fac față regimului și exigențelor pleacă pe parcurs. Sau sunt anunțați elegant că nu mai fac parte din proiect. Niciodată însă nu pierd săptămâni întregi cu echipa. Despărțirea se întâmplă în cel mult o săptămână. E foarte greu să alegi (cine ești tu să alegi, de fapt?), e foarte greu să dai oameni afară (trebuie ales un moment potrivit și nu te ajută nimeni să-l alegi)".

Nu puteam să nu-l descos și în privința uriașei vizibilități de care se bucură, a faptului că toată lumea vrea să lucreze cu el, atât instituțiile, cât și actorii. Care e secretul, cum a ajuns să fie adesea mai popular decât interpreții din spectacolele sale, ceea ce, pentru arta teatrală, e neobișnuit? „Probabil au văzut performanțele la care au ajuns unii dintre colegii lor. Nu puțini au fost și premiați. În altă ordine, se știe că la mine nu există «figurație». Detest să chem pe cineva într-un proiect doar ca să treacă din stânga în dreapta sau să dea o replică protagonistului. Consider că nimeni n-ar trebui să mai facă așa ceva. Ține de un soi de teatru învechit. Chiar și mașiniștii care joacă la mine în spectacole primesc mai mult. Unii chiar monologuri. Pentru unii tineri, întâlnirea cu mine e o școală dură, însă pot fi siguri că după aceea, tot ce vor întâlni în meserie va părea mult mai ușor de gestionat. În același timp, am răbdare să stau pe detalii cu ei (uneori în detrimentul muncii cu actorii angajați ai teatrului) și îi pun pe picior de egalitate cu actorii angajați în toate situațiile din timpul lucrului. Foarte des opresc repetiția pentru a cere părerea tuturor despre ceea ce văd (îi zicem, ca să ne amuzăm,

Scanned with OKEN Scanner

«forum»). Atunci actorul debutant (sau încă student) trebuie să-şi dea cu părerea despre faza în care se află rolul pe care-l face starul teatrului (care uneori e chiar profu lui din şcoală). Şi e foarte greu să zici că e bine atunci când e evident că nu e. Mai ales cu toată echipa de faţă. Şi recuziterul şi-a exprimat şi el, la îndemnul meu, părerea despre rolul făcut de marea actriţă X la repetiţia din ziua Y."

Din raţiuni de sistematizare, l-am rugat pe regizor să alcătuiască o listă cu câteva îndemnuri pe care le-ar da tinerilor care se înscriu la un casting. Iată ce-a ieşit: „Să se uite un pic în CV-ul regizorului/regizoarei la care ar urma să joace. Ca să vadă ce texte preferă şi ce gen de teatru detestă. Poate să mai citească unele cronici care s-au scris despre munca lor. În cazul meu, uneori îi mai avertizează scenograful «să nu zici din Caragiale, că nu iei castingul» (deşi am regizat Caragiale. Însă a fost jucat departe de felul în care el se exersează în şcoală). Ce să mai zic? Să vadă filme contemporane, să fie cât de cât citiţi (atât cât se mai poate cere azi), să aibă grijă ce muzică spun la casting că ascultă (pot să mintă până la proba contrarie), să fie atenţi cu fotografiile pe care le pun cu ei pe reţelele de socializare (un portret neinspirat mă poate face să refuz să-l/să o chem la casting. Deci să se împrietenească cu fotografi talentaţi care să le facă fotografii acceptabile sau chiar *wow*). Să lase la uşa castingului prejudecăţi de tot felul acumulate în anii (puţini) de facultate, dar şi prejudecăţi despre regizorul/echipa în care urmează să intre. Să întrebe din start care sunt provocările «extreme» la care vor fi expuşi (în situaţii scenice) şi, în cazul în care regizorul le intuieşte, acesta va răspunde. Dacă personajul (folosesc acest termen cu care nu sunt de acord, dar asta e altă poveste) e expus la nuditate, sexualitate (explicită), limbaj licenţios,

Scanned with OKEN Scanner

violență fizică reală, vehicularea unor idei fasciste și actorul consideră sincer că nu va face față, e bine să se retragă din start. La fel în cazul în care actorul va trebui să promoveze prin rol unele valori sociale cu care nu e de acord (legat de feminism, minorități sexuale, antisemitism, rasism în general), deoarece religia sau educația (ne)primită în familie îi stau în cale. Și nici regizorul, autorul dramatic sau echipa (în general, la mine foarte *open minded*) nu-l pot convinge, e clar că nu prea are ce să caute în proiect."

## Disciplina profesională și reușita

Mi-a stârnit atenția acum câteva sezoane o știre de pe un important flux, unde apărea citarea unui articol de pe express.co.uk privitor la soprana Angela Gheorghiu. Ca melomană căreia îi face plăcere să asculte voci de top, am căutat sursa britanică unde jurnalista Brigit Grant consemna și comenta câteva răspunsuri ale artistei române. Întrebările vizau recentele și destul de frecventele retrageri de pe afișe ale sopranei, puse, prin culisele de la Metropolitan, mai mult pe seama capriciilor și mai puțin pe seama unor motive întemeiate. Și tot prin culise s-a zvonit că în comunitatea muzicală internațională compatrioata noastră s-ar bucura de porecle precum Draculette, Cruella de Vil, Diva from Hell! Am reacționat cu un zâmbet similar la Salzburg, la Casa Mozart, unde, dintr-un poster, vizitatorii aflau despre toanele divelor din secolul al XVIII-lea. Solistele le dădeau atunci serioase bătăi de cap compozitorilor, obiectând în privința ariilor ce urmau a fi susținute. Ba că nu sunt destul de lungi, ba că linia melodică nu se potrivește vocii, ba că rivala are mai multe intervenții,

Scanned with OKEN Scanner

mai multe măsuri de susținut și așa mai departe. La vremea respectivă, muzicienii lucrau pe comandă, imaginând partitura pentru distribuții știute. Nu de puține ori se compunea sub presiune, contracronometru, compozitorii predându-le copiștilor în ultimul minut știmele, foile ajungând la orchestră cu cerneala neuscată, iar instrumentiștii solfegiindu-le la prima vedere. Nu erau excluse nici amânarea premierei ori chiar fuga compozitorului și abandonarea proiectului. Sărind peste câteva secole și revenind într-al nostru, simt nevoia să invoc disciplina profesională, cea care face parte din „obligatoriile" oricărei cariere. Este una dintre explicațiile succesului instituțional și individual. Profesiunile artistice au și ele rânduieli, reguli scrise ori tacite care asigură o atât de necesară ordine în acest mediu definibil prin libertatea de expresie, dar nu prin arbitrariul unor mofturi circumstanțiale. Dorința de atenție publică, străduința de a se afla mereu în prim-plan, de a avea necondiționat fani și întotdeauna dreptate sunt trăsături care fac parte din psihologia artistului. Apropo de articolul și situațiile relatate, mi-a trecut prin minte că la mijloc ar fi strategii de marketing, însă am alungat gândul, căci scandalurile ca modalitate de sporire a vizibilității țin mai degrabă de sfera mondenului care ajunge în tabloide. Dar recurg iar la un clasic, *There is no such thing as bad publicity*, depinde de imaginea publică la care aspiri. În artă, la fel ca în sport, promovarea pozitivă primează și înțelegi asta vizualizând paginile web ale starurilor, unde se postează actele de caritate, donațiile, sprijinirea cauzelor nobile.

Artele spectacolului sunt arte de echipă, iar ordinea profesională e esențială. Transfer conceptul și îi deprind cu el pe studenții mei de la Teatru, când vorbim despre deontologie și respect în practica scenică. A absenta de la repetiții (să nu uităm că la operă o generală înseamnă zeci de instrumentiști,

Scanned with OKEN Scanner

coriști și balerini), a contramanda angajamente, a anula contracte fără considerente serioase, de forță majoră, ci doar întrucât cuiva i se pare că regia e nepotrivită, că scenografia nu o pune în evidență, că s-a certat cu Roberto (Alagna, la vremea aceea încă erau un cuplu) ori pentru că dirijorul nu știe italiana (poate avea translator!) seamănă a hachiță! Silviu Purcărete a montat, la Opera din Bonn, *Satyagraha* de Philip Glass, cu libret în sanscrită și, respectând canonul genului, așa s-a cântat, în sanscrită, fără ca soliștii ori dirijorul să cunoască vechea limbă indo-europeană!

Închipuie-ți cum ar arăta o reprezentație în care fiecare solist, corist, instrumentist ori balerin ar face ceea ce apreciază că e mai potrivit, punându-se în primul rând în evidență pe sine, desconsiderând viziunea regizorală și conducerea muzicală! Și, chiar dacă divele și-au câștigat atributul grație calităților vocale divine, disciplina e aceeași pentru toată lumea, nu poate varia nici direct, nici invers proporțional cu talentul ori cota de moment. Așa că Draculette, Cruella de Vil, Diva from Hell ale Angelei Gheorghiu par să fi venit pe cale de consecință comportamentală.

Istoria consemnează numeroase cazuri de artiști hiperînzestrați care au eșuat însă, din cauza lipsei de disciplină sub care și-au așezat viața creativă. E păcat să risipești harul cu care ai venit pe lume pentru a dormi în plus o jumătate de oră cu riscul de-a întârzia la o repetiție. Când spun reguli minimale, vizez două aspecte principale. Atât preocuparea permanentă pentru cultivarea talentului (exerciții zilnice, workshopuri, menținerea la curent cu tendințele estetice, participarea la evenimente – sunt extrem de puțini actorii, regizorii, scenografii care merg să vadă spectacolele colegilor din alte teatre, din păcate, atitudinea indicând dezinteres –, un stil de viață sănătos – somn suficient, alimentație adecvată, activitate

Scanned with OKEN Scanner

fizică etc., asta așa, ca să enumăr succint), cât și abordarea meseriei din punct de vedere deontologic și moral, prin punctualitate, seriozitate, implicare la repetiții. Sigur, normele acestea sunt stipulate în regulamentele instituționale și, de cele mai multe ori, și în contracte, dar ele trebuie interiorizate și transformate în reflex. Tipologia artistului boem nu mai concordă cu realitățile și practicile actuale.

## O poliție a teatrului?

Documentându-mă cu niște ani în urmă pentru o cercetare academică, am dat la arhive peste regulamentul de ordine interioară al Teatrului Francez condus de Frații Fouraux, care funcționa în Iași. E datat 1832, cuprinde opt articole scrise de mână, „pour la Police intérieure du Théâtre", cu o caligrafie elegantă, semnatarul fiind agentul Franței la Iași, B. Duclos. Înscrisul[48] conține o suită de reguli menite să asigure reprezentarea în bune condiții a spectacolelor de teatru ale trupei, iar citirea lor reface o secvență din imaginea de epocă.

În Iașiul acelui an, spectacolele teatrale și de divertisment se bucurau de o mare popularitate în rândul celor înstăriți, categoria care frecventa așezămintele culturale având deschiderea și posibilitățile financiare necesare. Spectacolele în limba română erau încă în fașă, *Mirtil și Hloe*, prima reprezentație în română, se jucase în 1816, în salonul casei lui Costache Ghica, însă cunoscută era trupa francezilor Baptiste și Joseph Fouraux, care, înainte de a beneficia de sprijinul guvernului

48. Teodor Burada face referire la această primă reglementare, în *Istoria teatrului din Moldova*, Chișinău, Hyperion, 1991, pp. 84-88.

Scanned with OKEN Scanner

din Moldova, fusese și la București. Trupele străine – preponderent franceze și italiene, jucau frecvent. Oferta teatrală includea mai ales comedii, varietăți, musicaluri, numere de circ și dans, „baletistele" fiind punctul de maximă atracție în programul oricărei seri.

Chiar dacă poate părea seacă și nelalocul ei aici, puțină istorie nu strică niciodată. O să vedeți de ce. După ce a testat mai multe spații, trupa fraților Fouraux s-a stabilit în casele lui Talpan, chiar în zona de azi a Teatrului Național. În *Albina românească*, publicație coordonată de Gheorghe Asachi, se preciza că Teatrul de Varietăți avea „formă eliptică, cu trei rânduri de lojă și cu o galerie, toată cu gust împodobită", amenajarea fiind făcută cu ajutorul unui arhitect și nu la întâmplare. Dincolo de aspectele puțin mai aride, interesant e că încă de atunci existau regulamente și o poliție a teatrului preocupate de bunul mers al reprezentațiilor. Tot într-un număr din *Albina românească* (18 septembrie 1832) era publicat acest Regulament de ordine interioară, cum i se zice azi, atunci numit „Regulament privitor la îndatoririle actorilor"[49], iar din articol reiese clar că „dorința nobleții și a publicului cultivat a acestei capitalii de a ave un teatru să înființează". Responsabilitatea actului de cultură, adică „inspecțiunea și privegherea teatrului", i-a revenit lui Neculai Șuțu, „unul din boierii cei mai luminați și mai iubitori de arte din Moldova". Acesta, prin negociere cu artiștii, a redactat, în franceză, primele „reguli teatrale la noi în țară".

Artiștii aveau îndatoriri clare, iar nerespectarea acestora era sancționată cu amenzi. Dincolo de amuzamentul citirii celor 23 de articole, regulamentul dezvăluie multe și despre atmosfera de culise, despre boema artistică și despre viața

49. *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

cotidiană a celor deprinși cu mersul la teatru. Prima, deci cea mai importantă, statua obligativitatea actorilor de a fi în teatru „cu o oră înainte de ora hotărâtă pentru reprezentație. [...] Acei care se vor lenevi a se duce, vor fi supuși la o amendă de 2 lei". Nu e singura amendă prevăzută de regulamentul din 1832. Se mai pedepseau întârziatul „la ridicarea perdelei [cortinei, n.m.] cu cinci minute", „acei care vor lipsi o intrare", „acei care nu vin la repetiție", „când cineva va veni la teatru în stare de beție", „când se va sfădi în teatru", „pentru fumatul în teatru (afară de sala bufetului)". „Pentru insultă făcută directorului sau regisorului – un galben"; „Dacă din cauza unei absențe va trebui să se schimbe reprezentația, amenda va fi de un galben"; „Pentru bătaie, 2 galbeni". Ultimele trei situații aduceau cele mai mari sancțiuni, indicând că ar fi fost cele mai grave abateri disciplinare de care artiștii trebuiau să se dezvețe. Ca să ne facem o idee în privința severității consecințelor, un galben însemna destul de mult, atâta vreme cât salariul unui actor de categoria I era în jur de 380 de galbeni pe an!

În epocă, iluminatul teatrelor se făcea cu lumânări așezate în scenă pe jos, în partea din față a spațiului de joc, la rampă. De aici provine și expresia „luminile rampei", devenită metaforă pentru lumea fascinantă a artei teatrale, întreținută oarecum și de lumina insuficientă care ambiguiza decorurile și fețele interpreților, conferindu-le un aer eteric. Iluminatul de acest tip avea consecință un anumit stil de joc, cu fața la public, în proscenium, gesturi ample, teatrale, rostire declamatoare, emfatică. Lumânările aveau un timp redus de ardere, iar pauza dintre acte se trage și de aici, de la nevoia de-a schimba lumânările pentru a avea lumină și în partea a doua a spectacolului. Dacă interpreții „vor pune mâna pe lumânările culiselor, vor plăti o amendă de 1 leu", iar avertismentul

Scanned with OKEN Scanner

indica faptul că asemenea situații se mai petrecuseră, dacă nu cumva erau chiar frecvente. Iată cum se reglau „reflectoarele": „Iluminatul teatrului se făcea cu lumânări din său; între acte veneau un șir de servitori cu mucăile în mână și executau tăierea mucurilor".

Disciplina profesională era destul de riguroasă și în privința textelor de scenă. Ele se aflau în grija sufleorului, iar cine le pierdea mai plătea, pe lângă penalizarea financiară, și un copist care să le transcrie de mână, singura modalitate de a le multiplica.

În acest prim Regulament existau o serie de prevederi legate de Poliția internă a teatrului. „Pentru a înlătura orice învălmășag și accident ce s-ar putea întâmpla", poliția avea grijă să direcționeze trăsurile cu care lumea venea la spectacol. „Slugile vor sta și aștepta în coridorul lojelor și nu vor putea intra în sală fără porunca stăpânilor lor (art. 3). Sunt rugați ca nimenea să nu steie cu capul acoperit în timpul cât ține spectacolul (art. 4)." Poliția internă a teatrului era alcătuită dintr-un „comisar, un epistat, doi slujitori și patru pojarnici", adică un comisar, un subofițer de la poliția locală, doi slujitori și patru pompieri.

Toate reprezentațiile începeau la 18:30, caleștile boierilor iubitori de cultură opreau la intrare, dar li se interzicea să staționeze îndelung, pentru a permite tuturor accesul în sală la timp. Un articol următor formula „rugămintea de a nu avea niciodată capul acoperit în timpul unui spectacol". Normă valabilă și astăzi când un coc proeminent, o pălărie extravagantă sau o căciulă supradimensionată pot cauza neplăceri de vizibilitate celor din jur.

În privința biletelor, exista un sistem de abonamente pentru lojă, pe trei categorii de rânduri, cu 18, 16, respectiv 14 galbeni, pentru 24 de reprezentații. „Pentru scaunele

Scanned with OKEN Scanner

închise numeruite", se plăteau 5 galbeni. Intrarea la parter costa doar 2 sorcoveți, adică 70 de bani, iar la galerie/balcon, 1 sorcovăț (35 de bani). Dispunerea locurilor în sală și prețurile diferențiate oferă o idee limpede a stratificării sociale a timpului. Cât privește comportamentul în sala de spectacol, reglementările poliției interne sunt clare: „Nimeni nu trebuie să tulbure liniștea, nici să întrerupă reprezentația prin nici un mod". O normă perenă.

## Tipăriturile unui spectacol

Dintre toate tipăriturile asociate unui eveniment teatral, muzical ori coregrafic, programul de sală este cel care-l vizează în primul rând pe cumpărătorul de bilet, un suport informațional pentru a desena un orizont de așteptare al receptării adecvat. Paginile acestea, nu foarte multe la număr, așezate între coperte atrăgătoare, reprezintă o extensie a ceea ce se vede la rampă. Ele adună într-un format artistic detalii de sprijin, oferind amănunte despre autor, curentul estetic care-l include, realizatori (regizor, scenograf, compozitor, coregraf, *light* și *sound designer*, actori, tehnicieni, lucrători în atelierele de execuție a decorurilor și costumelor), ilustrate cu imagini care să reamintească, după lăsarea cortinei, secvențe scenice relevante.

Conceperea broșurii e treaba secretariatului literar, departament cu un nume ce pare să nu mai fie în pas cu prezentul, păstrat pe modelul organizațional de dinainte de 1989. Stă în decizia fiecărei instituții de specialitate să-l redenumească, „dramaturgie" – fiind mult mai actual. Competențele secretarilor literari ori consilierilor artistici angajați în departament

Scanned with OKEN Scanner

țin de partea de asistență dramaturgică, de acompaniere a echipei de creație pe această direcție, precum și de promovare a spectacolului. În ultima vreme, multe instituții au preferat absolvenți de Comunicare și relații publice pentru marketing, și asta nu e rău în principiu, dacă ar fi familiarizați (măcar) cu noțiunile elementare de teatrologie, de genul *piesă*, *spectacol reprezentație*, adică textul, ce se vede în scenă, de câte ori joacă, pentru a evita gafele de specialitate. Înapoi la broșură. Utilitatea ei este indiscutabilă. E un ghid în miniatură, ajută la mai buna înțelegere a noii creații. E binevenit orice alt detaliu util în creionarea unui context teoretic accesibil. Durata reprezentației e la obligatorii. O să întrebați de ce. Pentru ca publicul să știe cum să-și organizeze seara, să-și asigure mijloacele de transport spre casă, să-și dozeze atenția. Precizarea duratei și a eventualelor pauze e un semn de respect față de timpul privitorului. Prețios, mai ales în secolul super-vitezei!

La partea de grafică, secretariatul literar colaborează fie cu semnatarul afișului, uneori scenograful însuși, căci programul de sală trebuie să reflecte stilistica mizanscenei, fie cu alt artist plastic dispus să-l imagineze. Adesea e în sine o operă de artă, o prelungire a spectacolului, pentru că acesta îi e și rostul.

Deschid o paranteză, ca să menționez afișul ca modalitate de promovare a echipei artistice. Se spune despre afiș că e cea mai longevivă formă de promovare a unui eveniment artistic. Teoreticienii genului susțin că istoria lui începe în secolul al XVIII-lea, când dramaturgul și actorul german Alois Senefelder, lipsit de resurse financiare pentru a-și multiplica piesele și a-și anunța spectacolele, a realizat cele dintâi litografii cu această destinație. Erau, atunci, alb-negru, nu costau prea mult, iar descoperirea lui a făcut un mare bine tuturor în

Scanned with OKEN Scanner

sfera printului, accesibilizând producția de serie. Următorul pas evolutiv a fost în timpul La Belle Époque, când francezul Jules Chéret a adus culoare în aceste suprafețe ochioase din hârtie ce anunțau evenimentul teatral. Chéret e considerat părintele afișului modern, pe care l-a și teoretizat, scriind primele studii pe temă. Un moment de vârf a fost contribuția lui Toulouse-Lautrec, artist care a ridicat practica la nivel de rafinament estetic. Posterele lui pentru cabaretele pariziene au devenit piese de patrimoniu.

În prezent, specializarea se deprinde în instituții de învățământ superior, iar cele mai reușite creații se colecționează și expun pe simeze cu diverse ocazii. Afișul cumulează o sumă de misiuni. Cea mai importantă este funcția lui de comunicare publică. În limbajul specific artei grafice, posterul unei producții scenice ori al unui festival trebuie să le vorbească privitorilor despre evenimentul pe care îl reprezintă, folosind atât elemente vizuale, cât și puține cuvinte inserate. E obligatoriu ca afișul să fie atrăgător, pentru a capta privirea trecătorilor măcar pentru câteva clipe; rapid de parcurs, întrucât suntem asaltați în mediul public de fluxuri de imagini ce se luptă pentru atenția oamenilor, și să aibă un impact vizual puternic. Raymond Savignac considera că „afișul trebuie să fie un scandal vizual", referindu-se la capacitatea acestuia de a convinge ochii publicului. Și, încă și mai important, de a-i motiva să meargă să vadă spectacolul.

Parte a artei colective care este teatrul, creația de afiș se individualizează prin câteva particularități. Ea trebuie să fie vocea plastică a mizanscenei. Să-i sintetizeze esența, spiritul. Să susțină ideea creației, stilistica în care a fost realizată (o retorică de scenă clasică impune un tip de afiș clasic, o viziune modernistă trebuie să se regăsească și în afișul ce o anunță). Formatul, dimensiunile (să poată fi citit și de la distanță, să

Scanned with OKEN Scanner

aibă relevanță și dacă e reprodus alb-negru în vreun ziar, să arate bine și online), tipul literelor, raportul text-imagine, de asemenea. Nu prea multe cuvinte, esențialul informativ, integrat firesc în elementele imagistice reprezintă o altă parte a canonului.

Orice afiș e în sine o probă de creativitate. Adaptarea la publicul-țintă este premisa unui afiș reușit, care-și atinge și sensibilizează adresanții. Dacă producția e pentru adolescenți, adaptarea la vârsta și preocupările lor e axiomatică. Dacă spectacolul li se adresează seniorilor, stilistica de ansamblu va ține cont de acest detaliu.

Revenind la broșură, printre normele obligatorii de redactare se numără precizarea numelui personajului interpretat de fiecare actor. Din păcate, observ o practică nefirească în România, aceea de-a oferi doar o înșiruire a numelor, punând în dificultate spectatorul. Nu e obligația lui să îi cunoască pe toți interpreții, iar numărul artiștilor e în continuă dinamică. Și e incorect profesional față de artiști să nu specifici cine interpretează fiecare personaj; e de parcă ai citi un roman fără titlu și fără numele autorului. În austeritatea devizului, *flyer*-ul distribuit gratuit devine rezolvarea. Pe față, afișul; pe verso, tot ansamblul care a muncit cu fantezie pentru a crea iluzia scenică.

Ultimele sezoane n-au răsfățat bugetar vistieriile teatrelor, iar scumpirile recente au dus la renunțarea la versiunea print a caietului de sală (o altă denumire validă a subiectului acestui capitol). Costurile de tipar și scăderea puterii de cumpărare le fac adesea prohibitive. Soluția este postarea lui electronică, spațiu unde poate fi consultat de toți curioșii, devenind un element suplimentar de promovare.

Posed o serie întreagă cu programe de sală din anii '40 ai secolului trecut. Realizate în stilul vremii, pe hârtie de ziar,

Scanned with OKEN Scanner

alb-negru, eventual o culoare, includeau aproape pe fiecare pagină reclame la produse de îmbrăcăminte ori cosmetice. Un bun prieten din Bucureşti, proiectant în construcţii, spiritual, rafinat, la curent cu pasiunea mea pentru arta scenică, mi-a făcut în urmă cu câţiva ani o surpriză, dăruindu-mi o cutie veche, din lemn, patinată. Situaţia a fost cam ca-n poveşti, unde înţelept e să alegi cufărul mai puţin împodobit, căci răsplata modestiei dovedite se află în interior. Aşa s-a petrecut şi situaţia relatată, chiar dacă eu am primit, nu am ales recipientul cu minunăţii. Chiar minunăţii am găsit în interior: un set de vechi programe de sală aşteptau să le descopăr şi, odată cu ele, o întreagă lume dispărută. Publicaţiile cu pricina sunt preţioase documente de arhivă care mi-au facilitat saltul înapoi în timp cu mai bine de jumătate de veac: la Compania de revistă „Cărăbuş", a lui Constantin Tănase, în timpul războiului; la Teatrul Comedia, condus de Sică Alexandrescu, tot cam pe-atunci; la Teatrul Colorado, Compania Birlic, imediat după încetarea conflictului mondial armat; la Teatrul Ateneului Român; dar şi la Teatrul Confederaţiei Generale a Muncii din Republica Populară Română.

O să replicaţi: şi ce? Păi în paginile îngălbenite de timp te poţi reîntâlni cu creatori care au amprentat istoria artelor spectacolului teatral românesc, poţi retrăi emoţional seara reprezentaţiei, poţi reface calendarul tulbure al acelor ani. La Comedia străluceau Ion Iancovescu şi Grigore Vasiliu Birlic. Programul de sală al Teatrului Colorado debutează cu un portret făcut lui Birlic, întemeietorul trupei căreia i-a împrumutat numele, „un sfredeluş, un fel de Ţăndărică autohton, pe care cu greu ţi-l poţi închipui coordonat în gesturi, calm, potolit...". Fălticeneanul descins în Capitală s-a remarcat rapid prin talentul şi carisma ilustrate mai ales în genul comic.

Scanned with OKEN Scanner

La revista lui Tănase erau „ridiculizate exagerările obiceiurilor societății noastre", citim într-un text, abordarea dând „genului revuistic dreptul să nu fie socotit un gen inferior... căci o revistă bună e mai folositoare decât o farsă copiată după cutare sau cutare autor străin". Pe una dintre aceste mici tipărituri însoțitoare ale spectacolului am avut surpriza să descopăr însemnările unui confrate de breaslă, critic de teatru, care a notat în dreptul fiecărui interpret, sumare observații de genul „poate deveni", „mimică bună, voce bună", „la rezervă", „slab". Nu știu cine putea fi, anonimatul sporește fascinația, dar adnotările caligrafiate cu cerneală, deși sumare, indică o fire organizată, atentă să nu scape esențialul din jocul actorilor. Într-o cu totul altă filă a istoriei noastre recente, la Teatrul Confederației Generale a Muncii din R.P.R., cel dintâi titlu înscris pe afiș era *Cântec de viață nouă*, jucat atât la sediu, cât și în întreprinderi, pe „scena mobilă". Scopul, scrie un îndemn mobilizator din broșură, era „să faceți vie lozinca: arta e muncă, munca e artă!".

Interesant e că multe din paginile frunzărite includ casete publicitare promovând cosmetice, șampanie, haine, galanterie, mercerie, restaurante, cofetării etc. Deh, respectul pentru sponsor! Se făceau reclame și la cotidiane. De la *Universul* s-a sărit, după 1947, direct la *Scânteia*, *Viața sindicală*, *Muncitoarea* și *Tânărul muncitor*, indicând transformarea teatrului dintr-o tribună a creației într-una a propagandei. În publicațiile de spectacol din vremea războiului erau inserate sfaturi pentru comportamentul cetățenilor în timpul alarmelor aeriene, din conținutul cărora poți retrăi parțial atmosfera terifiantă: lăsarea liberă a firelor telefonice pentru autorități, pregătirea unei valijoare cu actele de identitate și a câtorva lucrușoare trebuincioase adăpostirii în subsoluri, păstrarea unor rezerve

Scanned with OKEN Scanner

de hrană şi apă pentru două-trei zile, evitarea expunerii la geamuri etc.

Şi uite-aşa, un program de sală poate mărturisi, celor curioşi să afle, despre societatea în care spectacolul respectiv a fost realizat. Broşurile acestea reprezintă un tip de memorie scrisă a teatrului. Iată de ce cadoul amicului meu bucureştean m-a entuziasmat într-o asemenea măsură.

Practica menţionării susţinătorilor noului proiect scenic nu e abandonată nici în prezent. Acum sunt sigle de sponsori, parteneri, parteneri media, cărora li se mulţumeşte prin asigurarea vizibilităţii. Onorabilitatea lor sporeşte prin asocierea cu o manifestare culturală. Şi e un semn de popularitate a producătorului care adaugă un nou titlu pe afiş.

Să nu pierd din vedere o altă calitate a broşurii: valoarea ei istorică prin rolul de arhivare alături de afiş, aspect deloc de neglijat în contextul volatilităţii ce defineşte arta spectacolului teatral. Arhivarea e valabilă şi la nivel personal. Adică păstrează afişele, caietele-program ale producţiilor în care joci, ordonează-le cronologic, pentru a constitui, în timp, o istorie personală a profesiei aşa cum ai practicat-o. Vei găsi întotdeauna acolo informaţii utile în diverse contexte legate de meserie. O tehnică de a te promova este şi trimiterea unor invitaţii la un spectacol în care ai succes celor care consideri că ar fi bine să te remarce. Alături de invitaţie, o broşură ar completa pachetul promo şi ar deveni un vehicul de imagine ce nu trebuie neglijat.

Creaţiile care ies din linie şi repurtează mare succes, atât în rândul publicului, cât şi al criticilor, pot beneficia de încă o tipăritură: cartea însoţitoare. A consacra un volum unei producţii scenice e un gest de tezaurizare testimonială pe un suport durabil a efemerităţii teatrului, ce trăieşte între o ridicare şi o coborâre de cortină. Apariţii editoriale de genul

Scanned with OKEN Scanner

sunt lansate la ceva vreme după data premierei, fie cât încă titlul mai atrage public, fie la aniversări speciale. Am realizat eu însămi *Carte cu Pisica verde* (Teatrul „Luceafărul", regia Bobi Pricop), o ediție bilingvă. A făcut-o, la Teatrul Odeon din București, Mugur Arvunescu prin *La Țigănci... cu Popescu* (la 10 ani după premiera realizată de Alexandru Hausvater). Misiunea lor livrescă este reconstituirea spectacolului prin mărturii critice, declarații ale realizatorilor, material iconografic. Ajungem aici la un alt punct conex interesant: fotografia de teatru. Dar despre asta, cu o altă ocazie. Subiectul e extrem de generos, e păcat să-l expediez în câteva fraze.

## Actoria, meserie grea

Competitivitatea ca unitate de măsură a succesului face ca-n SUA lumea să se dea în vânt după topuri. Ierarhizările își propun să tranșeze în privința locului pe care îl ocupă cineva sau ceva dintr-un domeniu specific, câmpurile profesionale fiind foarte diferite și adesea ciudate. Un portal american de recrutare, de pildă, a întocmit o listă care să așeze în ordine cele mai puțin căutate meserii de pe piața muncii de peste ocean, în anul 2009. Pentru realizarea clasamentului au fost folosite bazele de date proprii, iar rezultatele au evident legătură directă cu criza economică și financiară. Din păcate, pe această listă neagră a profesiilor apare și cea de actor. Alături de reporter pentru presa scrisă, tăietor de lemne, soldat și petrolist! Și chiar dacă circumstanțele internaționale s-au schimbat între timp, din păcate nu în bine, căci am traversat o pandemie și acum un război, actoria nu și-a ajustat locul pe podium.

Scanned with OKEN Scanner

Dincoace de ocean, actorul britanic Andy Nyman a alcătuit, pe baza experienței sale de aproape trei decenii în scenă și pe platourile de filmare ca freelancer, un manual nostim cu regulile de aur ale acestei meserii, avertizând în mod repetat cât este de concurențială. „Viața de actor e grea. Provocarea de a-ți câștiga existența este deja foarte dificilă, cu atât mai mult provocarea psihologică de a rămâne concentrat și de a

Scanned with OKEN Scanner

nu-ți lăsa îndoielile și temerile să te macine"[50]. Mai în glumă, mai în serios, Nyman susține că profesia aceasta nu este un sprint, ci o cursă lungă, cu multe obstacole, în care doar cei rezistenți, hotărâți (și puțin norocoși, adaug eu) izbutesc. Într-o exprimare colocvială, artistul englez reușește să sintetizeze perfect motivația de-a urma cursurile unei școli de profil: „Nu te duce la Facultatea de Teatru pentru că vrei să fii faimos; înscrie-te pentru că vrei să joci mai mult decât orice altceva pe lumea asta"[51].

În ierarhizarea profesiilor făcută de o bancă din România, pe primele locuri se află: 1) inginer, 2) arhitect, 3) specialist IT, 4) economist, 5) profesor, 6) medic, 7) jurist, 8) specialist administrație publică, 9) preot. Un actor pe care-l cunosc personal ar fi dorit să facă un credit bancar și, documentându-se, a descoperit cum e privită în lumea bancherilor profesia sa. Și a aflat că ultimele în clasament le sunt rezervate: 23) paznicului, 24) *artistului*, 25) muncitorului calificat, 26) muncitorului necalificat! Topul e realizat din perspectiva credibilității financiare, principalul criteriu de interes al băncilor. Acestea sunt axate pe generarea de venituri din dobânzile pe împrumuturi și pe zeci de comisioane atașate oricărei operațiuni, la vedere ori mascat. În spatele unor contracte răsfirate pe multe pagini sunt prevederi atât de specioase, încât le pricepi abia după ce nu reușești plata la timp a unei rate. În absența unor mecanisme de reglaj al unor limite rezonabile, sistemul bancar de la noi funcționează nestingherit pe principiile cămătăriei făcute din clădiri somptuoase. Ceea ce devine însă relevant, în subtextul acestor poziții, e

50. Andy Nyman, *The Golden Rules of Acting That Nobody Ever Tells You*, Londra, Nick Hern Books Limited, 2019, p. 38.
51. *Ibidem*, p. 19.

Scanned with OKEN Scanner

felul în care societatea noastră, prin ochiul instituțiilor financiare, percepe locul artistului. Nu știu ce itemi și ce algoritm s-au utilizat în ierarhizare, dar plasarea artistului printre ocupații care nu presupun niciun fel de specializare indică ferm desconsiderarea creatorilor de valoare artistică, fie ei actori, muzicieni ori plasticieni. Banca nu detaliază aria de cuprindere a categoriei ocupaționale „artist", dar așezarea ei la coada meseriilor care contează în rang cu potențial de solvabilitate arată, de fapt, că în România soarta artistului e, efectiv, la coada cozilor și a preocupărilor. Intuiesc că prin „artist" instituțiile creditoare din România vizează liberul-profesionist, acela care nu are o stabilitate financiară, deci nu constituie o țintă atrăgătoare, căreia să-i acorzi un împrumut fără riscuri. Dar și să-l alături muncitorilor ce sapă șanțuri, cu tot respectul pentru munca fizică, nu e normal.

Contrariată de perspectiva băncii, am dus mica mea cercetare mai în profunzime, curioasă să văd unde este plasat bietul nostru artist din orizontul mai larg, de pură inventariere a meseriilor. Am ajuns la COR (Codul Ocupațiilor din România), unde actorii se regăsesc la „grupa minoră 265 – «artiști creatori și actori», care face parte din Grupa majoră 2 – Specialiști în diverse domenii de activitate, Subgrupa majoră 26 – Specialiști în domeniul juridic, social și cultural". Definiția profesiunilor subsumate este: „Artiștii creatori și actorii comunică idei, impresii și fapte într-o gamă largă de mijloace media pentru a realiza efecte speciale, interpretează o compoziție, cum ar fi o partitură muzicală sau un scenariu, găzduiesc prezentarea unei asemenea interpretări și a altor evenimente media". În interiorul grupei 265, 265.1 sunt specialiștii în arte vizuale, 265.2 muzicienii, cântăreții și compozitorii, 265.3 dansatorii și coregrafii, 265.4 regizorii și producătorii de film, teatru și alte spectacole, 265.5 actorii, 265.6 crainicii(!) la radio,

Scanned with OKEN Scanner

televiziune și alte mijloace de comunicare. Li se adaugă, într-o categorie specială (265.9), acrobat, clovn, magician, hipnotizator, trapezist, cascador, figurant, dresor! Privit de cineva din interior, care știe exact ce presupune fiecare dintre ocupațiile acestea, sistematizarea e cel puțin bizară, întrucât amestecă principiile, în fruntea cărora se află indubitabil cel al creativității. Cum poate fi introdus crainicul în acest perimetru?

La codul 265.5, „actori", avem trei ocupații – 265.5.01 actori; 265.5.02 actori mânuitori de păpuși; 265.5.03 artiști de circ. Mai pe larg: „Actorii interpretează roluri în filme, producții de televiziune sau radio și spectacole de teatru"; importantă este (95%) gândirea creativă; contextul muncii este munca în grupe de lucru sau echipe; principalele abilități și aptitudini necesare sunt legate de vorbire, rostire, memorare; cunoștințe necesare – artă și cultură, limba maternă, psihologie, comunicații și media.

Concluzia se profilează oarecum de la sine: încă există o mare confuzie în privința cuantificării la nivel social a ceea ce înseamnă ocupații artistice, iar elaborarea unui statut al profesiei e absolut obligatorie[52].

## Cum s-a construit brandul Shakespeare

Nu sunt necesare sondaje ori statistici, e un adevăr de necontestat: Shakespeare deține cele mai multe superlative culturale, majoritatea absolute. Faima lui nu e nici pe departe rezultatul hazardului cultural, la ea s-a ajuns, dincolo de

52. Între timp, a fost elaborat prin Ordonanța de urgență nr. 21/2023 privind Statutul lucrătorului cultural profesionist.

Scanned with OKEN Scanner

varietatea tematic-stilistică și de valoarea creației, grație unui cumul de condiții istorice, lingvistice, geografice și, evident, de marketing.

Textele i s-au montat frecvent și în timpul vieții, a jucat el însuși în unele, la compania unde era acționar, cutumele epocii atașându-i pe dramaturgi trupelor pentru care scriau, adesea după chipul și înzestrarea actorilor. Publicarea volumului *in folio* din 1623, deși a fost bine primită, nu i-a sporit neapărat notorietatea, dar a garantat conservarea scrierilor. Shakespearologii zic că în sfertul de secol următor, șaptesprezece dintre piesele sale au fost puse în scenă, mai ales la Globe, ceea ce nu înseamnă foarte mult. A mai fost nevoie de încă un secol, până pe la 1740, pentru ca în țara de baștină, Shakespeare să fie certificat ca valoare națională, asigurându-și atenția aferentă.

Curba interesului pentru Shakespeare a cunoscut perioade de creștere și descreștere, dar a fost întreținută de factori precum forța politică a monarhiei engleze, imperiul colonial, izbânzile istorice ale casei regale. Faptul că Shakespeare a fost asociat dintotdeauna în felurite modalități cu regalitatea britanică, definită structural prin continuitate, respect și încredere, a constituit un element favorizant al popularității lui postume. Piesele i se jucau inclusiv pe corăbiile ce navigau spre colonii. Punțile vaselor deveneau „scândura" pentru repetiții sau pentru divertismentul pasagerilor și al echipajelor, în cazul ambarcațiunilor de mărfuri. Primul *Hamlet* american e consemnat în 1759, iar federația de peste ocean era o semnificativă piață de export teatral. Pe „bătrânul continent", țările care au dat Europei mari culturi, Germania și Franța, au fost primele care l-au tradus. Romantismul a sporit interesul pentru opera shakespeariană, a diseminat-o și prin muzică sau pictură; Berlioz, Felix Mendelssohn, Verdi fiind inspirați de dramaturg,

Scanned with OKEN Scanner

la fel și Delacroix. Jumătatea secolului al XVIII-lea pare să fie momentul istoric de maximă expansiune a celebrității lui Shakespeare. Notorietatea i-a crescut în tandem cu extinderea influenței Marii Britanii: în India, a ajuns în secolul al XIX-lea; în Japonia, la finele aceluiași veac; în China, imediat după 1900. Shakespeare a „circulat" odată cu limba engleză și a ajuns peste tot pe unde s-a dus ea.

La Stratford-upon-Avon, Trustul Shakespeare Birthplace îi tezaurizează memoria, combinând dimensiunile muzeografică, de cercetare, spectacologică și turistică. Fondat în 1866, ca un „complex memorial național", trustul a evoluat permanent din 1847, când casa nașterii a fost „cumpărată pentru națiune". Locul e mai viu ca niciodată, lărgindu-și patrimoniul și activitățile, incluzând treptat casele familiei, o bibliotecă, muzee, săli de teatru și un festival special, primul din lume, încă din 1886!

Să nu uităm de legendele create în jurul scriitorului, care i-au adăugat o aură de mister. Cea mai radicală e negarea realității că „bătrânul Will" și-ar fi scris lucrările. Ipoteza, speculativă în esență, dar ranforsată de promotori cu dovezi, supoziții și deducții, a circulat încă din epoca victoriană. Presupuneri ca aceasta au întețit pasiunea de a-i studia biografia și creația, au alimentat polemicile cu argumente și au condus la apariția unor centre de documentare.

Aproximativ 4.000 de lucrări noi[53] se scriu anual pe mapamond pe această temă. Și, dacă tot am citat din cifrele lui Bill Bryson, să subliniez cât de meșteșugit știe să le utilizeze, topindu-le inteligent în context, contribuind la plasticitatea de ansamblu, căpătând relevanță dincolo de măsurătorile în

53. Bill Bryson, *Shakespeare. Lumea ca o scenă*, trad. de Ioana Aneci, Iași, Polirom, 2023.

Scanned with OKEN Scanner

sine. Le corelează, nu sunt seci, cum sunt de regulă statisticile, le întrupează alături de informații istorice, antropologice, sociologice, științifice într-o fabuloasă reprezentare a epocii. De exemplu, mai aflăm din aceeași sursă foarte accesibilă (căci americanul a trăit 20 de ani în Marea Britanie, fiind jurnalist și profesor la Durham, la Universitatea de aici, ajungând și rector) că în catalogul British Library, dacă tastezi Shakespeare, vei avea instantaneu la dispoziție 13.858 de rezultate. În rafturile Library of Congress de la Washington așteaptă 7.000 de lucrări cu trimitere la bard. Ca să avem o reprezentare și mai clară a ce înseamnă atâtea zerouri, autorul ne spune că ar fi nevoie de 20 de ani pentru a le parcurge, citind în ritm de o carte/lucrare în fiecare zi.

„Industria Shakespeare" a funcționat cu mult înainte ca marketingul să fie știința promovării și a vânzării. Edițiile populare, versiunile prescurtate și ilustrate pentru copii, textele animate ori repovestite, toate la prețuri accesibile, erau disponibile în Anglia, peste Ocean și în Commonwealth de prin 1890. Acum e o megaindustrie!

Fixarea lui Shakespeare în plan axiologic a fost o cursă lungă, constantă, neprecipitată. Au stimulat-o punerile-n scenă cu actori reputați, noile lecturi regizorale, luptele de idei din spatele lor, cinematografia. Reconstruirea Teatrului Globe, activitatea lui Royal Shakespeare Company, festivalurile dedicate din întreaga lume, rețelele internaționale și așezarea operei în formate ale prezentului (aplicații pe smartphone, teatru virtual, ediții web etc.) îi asigură perenitatea spirituală. Celebritatea lui Shakespeare nu e deloc întâmplătoare și nici nu s-a dezvoltat de la sine: Shakespeare e un produs cultural de top, excelent pus în valoare.

Scanned with OKEN Scanner

## Jucându-l pe „marele Will"

Britanicii îl promovează inteligent pe William Shakespeare ca pe un puternic brand internațional, exportându-l de secole peste tot în lume. În forme vii, captivante. Totul pornește de la Stratford-upon-Avon, și fac acum un mic ocol de idei cu precizarea că mai există în Regat un alt Stratford, Stratford London în West Ham, și un Stratford St. Mary, în Suffolk, coincidența de nume inspirând o nostimă producție americano-britanică: *A bunch of amateurs*[54]. Scenariul face din geografia insulară premisa acestei comedii în care un actor american de film, trecut de prima tinerețe și în pană de popularitate, se aruncă orbește într-un contract pentru *Regele Lear* la... Stratford. Confuzia devine poanta filmului, starul de peste ocean ajungând în micuța localitate, alta decât locul venirii pe lume a lui Shakespeare, unde un grup de localnici inimoși îndrăgostiți de teatru încearcă să-și salveze sala de spectacole prin noua megaproducție.

Revin. La Straford-upon-Avon funcționează și Royal Shakespeare Company (RSC), așezământ a cărui misiune artistică e să propage în forme valoroase și convingătoare și moștenirea teatrală a lui Shakespeare. Se joacă la Royal Shakespeare Theatre și Swan Theatre, în acesta din urmă vizionând o versiune a lui *Antoniu și Cleopatra* (2013). Montarea era o coproducție RSC cu companii teatrale de peste ocean, spectacolul urmând să fie jucat și în Lumea Nouă. Regizorul american Tarell Alvin McCraney a realizat el însuși adaptarea textului, o practică obișnuită în arta regizorală recentă.

54. 2008, regia Andy Cadiff.

Scanned with OKEN Scanner

Principala intervenție a fost transferarea acțiunii din Egiptul antic într-o altă pagină de istorie, mai apropiată de noi cu câteva sute de ani. Povestea de dragoste dintre Antoniu și Cleopatra se consumă în perioada colonială, undeva în Caraibe, pe insula care azi cuprinde Republica Dominicană și Haiti, Antoniu fiind un trimis al unui alt Cezar, al lui Napoleon, iar Cleopatra, o frumoasă băștinașă din nu mai puțin frumoasa insulă. Temeiurile sunt sustenabile, diferența dintre două lumi fundamental diferite, puterea dragostei, opoziția dintre sentiment și datorie – motivele principale ale dramei shakespeariene –, rămânând perfect întemeiate și în noul context istoric ales de regizor. Regizorul însuși este un artist de culoare, iar temele cu iz rasial nu-i ocolesc interesele artistice. Viziunea sa a scuturat bine textul, l-a adus mai în zilele noastre, scurtându-l, reașezând scene, redistribuind replici, fără a afecta logica dramatică. Distribuția a reunit cinci actori britanici și cinci actori americani, caucazieni, de culoare, mulatri, de teatru, dar și de film, într-un *melting pot* care arată că Shakespeare e britanic, dar și american și, de fapt, e universal. Originile culturale diferite ale artiștilor nu sunt sesizabile, spectacolul e omogen, are fluență, multă trăire, exotism și culoare, la propriu, nuanțe de albastru caraibian, de galben cald, de fapt ocru precum plajele din insule, localizarea temporal-geografică făcându-se precis și prin costumele imaginate de Tom Piper. Dincolo de emoția personală de-a urmări un spectacol la Shakespeare acasă, n-aș putea spune că ceea ce am văzut m-a, o să zic neacademic, dat pe spate! Toată lumea a fost impecabilă estetic, dar mi-a lipsit fiorul *British*, cel *genuinely* shakespearian. Tarell Alvin McCraney a creat un spectacol făcut să le placă în primul rând americanilor. Nu că ar fi ceva rău în asta!

Scanned with OKEN Scanner

La Stratford-upon-Avon, Warwickshire, pe Henley Street e casa în care s-a născut Shakespeare. În jurul ei s-a ridicat Shakespeare Birthplace Trust, organism independent care funcționează de la jumătatea secolului al XIX-lea și care acum numără cinci obiective, toate în legătură cu viața dramaturgului. Nu e un simplu punct memorial, e un loc viu în care orice vizitator, din oricare parte a lumii, abia familiarizat cu opera scriitorului ori expert, poate descoperi lucruri interesante. Așa se explică de ce e foarte multă lume tot timpul anului, indiferent de anotimp, în South Warwickshire! Misiunea declarată a Trustului e să conserve și să pulverizeze în întreaga lume moștenirea lăsată de scriitor, în forme cât mai diverse și cât mai atrăgătoare. Cercetătorii găsesc o arhivă extraordinară, cu rarități mondiale, o bibliotecă impresionantă. Tinerii pot vizita casele și se pot delecta cu secvențe de spectacol interpretate de trupa Shakespeare Aloud. Amatorii pot organiza evenimente festive în spații special amenajate. Shakespeare nu e împachetat într-o conservă culturală de care nu te poți apropia. E cât se poate de prezent, de actual. Îl poți lua chiar cu tine pe telefon, descărcând Eye Shakespeare App, un ghid virtual disponibil în șase limbi. Ca să-l ai la îndemână.

O dată la șase luni, expoziția de bază se transformă. Periodic, manifestări ingenioase, debordând de creativitate atrag atenția asupra anumitor elemente din biografia și vremea lui Shakespeare. Maeștrii bucătari gătesc ca la 1600, iar vizitatorii degustă. Altă dată, copii pregătiți în avans sunt ghizi voluntari.

Royal Shakespeare Company joacă pe tot parcursul anului aici. Un departament de teatru educațional pune la punct noi și noi strategii pedagogice, în colaborare cu cadrele didactice, pentru a reuși să-l livreze cât mai adecvat pe Shakespeare

Scanned with OKEN Scanner

generațiilor tinere. E o datorie națională. Și internațională, care explică statistici oficiale precum faptul că jumătate din elevii planetei îl studiază pe autor în școală, iar în 65% din țările lumii, numele îi apare în curricula obligatorie! Arhiva RSC e la Stratford, legând trecutul de prezent.

## *Teaching Shakespeare*

O abordare strategică a fenomenului cultural înseamnă să gândești dincolo de imediat, să ai în vedere deceniile și generațiile viitoare. Asta face și Royal Shakespeare Company printr-un program care vizează publicul tânăr: îl educă în cel mai autentic spirit shakespearian. În parteneriat cu Universitatea Warwick, RSC a elaborat acum câțiva ani un program intitulat simplu *Teaching Shakespeare*, disponibil în forma unui kit pedagogic, care oferă sprijin profesorilor de literatură și teatru, având în vedere că în UK teatrul se practică de la nivelul primar și gimnazial ca disciplină școlară. RSC are un întreg Departament Educațional, o echipă mixtă, amplă de experți, teoreticieni shakespearologi și practicieni, artiști și pedagogi, care asigură asistență și pe o platformă online, ușor accesibilă, dar și prin workshopuri al căror scop este găsirea și utilizarea celor mai adecvate, eficiente și plăcute metode de a-l preda și monta pe Shakespeare încă de la vârste fragede. *RSC Shakespeare Toolkit for Teachers* îi inițiază și îi îndeamnă pe profesori să îl joace pe Shakespeare cu copiii încă de când aceștia au abia patru ani! Din punctul lor de vedere, „sala de clasă trebuie considerată un spațiu creativ", iar autorul de la Stratford, mândria culturii britanice, trebuie adus cât mai aproape de noile generații, trebuie abordat nu ca un clasic

Scanned with OKEN Scanner

prăfuit, care te plictisește, ci ca un autor universal atât geografic, cât și în ceea ce privește audiența de vârstă. Îmbinând perspectiva academică cu cea creativă și pedagogică, *Teaching Shakespeare* e o rețea largă de parteneriate pe termen lung cu sute de școli primare și secundare din Marea Britanie, adică aproximativ 96.000 de copii și adolescenți. Statisticile anului 2013 inventariază peste 400.000 de prezențe pe platforma online a *toolkit*-ului! Cam asta înseamnă să nu muzeifici un autor, să nu-l îndepărtezi de publicul tânăr de azi, care va veni și mâine, când va fi adult, la întâlnirile cu marile lui creații.

## Gestionându-l pe bard

Modul în care britanicii îl gestionează pe Shakespeare ca pe un valoros capital cultural e demn de un prețios studiu de caz din care s-ar putea desprinde multe sugestii de urmat. Stratford-upon-Avon, trustul Shakespeare, Royal Shakespeare Company, Londra, Globe Theatre, practic orice are un punct tangent cu opera bardului devine modalitate de consum cultural și sursă de venit.

Modelul a fost exportat și peste ocean, unde un orășel de provincie din Canada care a avut norocul de-a fi fost numit după așezarea din West Midlands s-a relansat economic exploatând creativ renumele dramaturgului. La jumătatea secolului trecut, această mică localitate din Ontario, aflată în declin economic, a adoptat numele Stratford datorită emigranților britanici, devenind exemplu despre cum un festival Shakespeare poate fi motor al regenerării urbane. Un jurnalist născut acolo, Tom Patterson, a avut ideea ca, din iunie până

Scanned with OKEN Scanner

în noiembrie, în Stratfordul canadian să se desfășoare un eveniment teatral care să acumuleze public și investiții, inițiativa ajungând un exemplu de turism cultural de succes. Folosindu-l pe Shakespeare ca fundament al acestui proiect, manifestarea a devenit sinonimul teatrului clasic de calitate din partea de nord a continentului american. Prima ediție, în 1953, s-a desfășurat pe o scenă din lemn acoperită cu o foaie de cort, în locul numit Festival Theatre, iar prețuirea de care s-a bucurat a fost încurajatoare pentru organizatori. Întreprinderea a continuat, s-a dezvoltat, astfel încât în scurt timp a fost nevoie de patru spații stabile pentru a putea găzdui trupele și spectatorii: Festival Theatre, Avon Theatre (cu 1.000 de locuri), Tom Patterson Theatre (500 de locuri) și Studio Theatre (260 de locuri, inaugurat în 2002, la a 50-a aniversare a Festivalului). Misiunea e „să dăm viață teatrului clasic și contemporan pentru o audiență cât mai largă"[55]. Toate incintele beneficiază de traducere la cască, sistem Braille și acces pentru persoanele cu dizabilități. Partea de spectacole este completată cu „noi texte", traininguri pentru artiști și o arhivă impresionantă deschisă cercetătorilor. Stratfordul canadian a cunoscut o revitalizare urbană pornind de la ideea lui Tom Patterson, idee care între timp s-a instituționalizat, devenind un trust care îi face marketing lui Shakespeare, atrăgând public din toată lumea. Brandul Shakespeare e exploatat de altfel în întreaga lume: The Globe a fost clonat pe diverse meridiane; manifestări de genul celei transoceanice s-au dezvoltat nu numai în lumea anglofonă, ci practic peste tot și în formule care mai de care mai pitorești – în aer liber, pe râul Hudson, pe străzi, în Brazilia, în curtea interioară a castelului Helsingor-Elsinor din Danemarca; de la variante

55. Vezi site-ul evenimentului – https://www.stratfordfestival.ca/.

Scanned with OKEN Scanner

tradiționale la S4K, adică *Shakespeare for Kidz*, sau *The Young Shakespeare Players*, cu performeri cu vârste cuprinse între 7 și 18 ani! Sunt eșantioane care atestă că Shakespeare e unul dintre cele mai ofertante „produse" pentru marketingul cultural și economia creativă.

## Shakespeare de la Craiova și marketingul deștept

La Craiova, sub coordonarea Teatrului Național „Marin Sorescu" și a Fundației Shakespeare, are loc una dintre cele mai reprezentative manifestări de acest gen din România, cu substanțiale rezonanțe la nivel continental: Festivalul Internațional Shakespeare Craiova. Fondat de admirabilul om de teatru Emil Boroghină în urmă cu 30 de ani, evenimentul are loc cu o frecvență bienală care le dă răgaz organizatorilor să-și revină după eforturile pe care le presupune o reuniune de un asemenea calibru, să adune resursele financiare necesare și să antameze pentru Bănie unele dintre cele mai cerute companii teatrale din lume, inspirate de creațiile bardului din Stratford-upon-Avon.

De ce scriu despre acest festival? Întrucât mi-au plăcut nespus modalitățile prin care, la ultimele ediții, se face promovarea lui, cu soluții foarte creative, originale, inteligente. Una dintre idei a fost să-și sporească vizibilitatea apelând la fotbal și atragerea miilor de fani ai acestui sport. În Craiova există două echipe de Liga I, una dintre ele, Universitatea, a jucat acasă (pe un stadion clasat al doilea după Arena Națională!) în weekendul precedent Festivalului, disputând un derby cu FCSB. Miza era titlul sezonului. Într-un gest de

Scanned with OKEN Scanner

solidaritate a cetății, înainte de fluierul de început, un banner care anunța Festivalul a fost desfășurat în centrul gazonului pentru câteva prețioase secunde. Ținta de adresabilitate a vizat oameni din Craiova, dar și din țară, care (foarte probabil) nu merg la teatru și care, în această manieră inedită de afișare, au auzit de existența festivalului. Deși se bucură de audiențe diferite, sportul și teatrul sunt în egală măsură vitale în viața unui oraș, ambele au nevoie de susținerea comunității. Un slogan scurt, pertinent încapsulează invitația în orașul reședință de județ pentru toți cei care, din pasiune ori pur și simplu din curiozitate, vor să vadă cu ce se mănâncă arta scenică. „Vino la Craiova să vezi teatru" e invitația fermă, simplă, clară, eficientă. Ca orice festival care se respectă, și acesta are o componentă outdoor, nefiind exclus să se nimerească și niște microbiști, chiar aflați întâmplător prin zonă. Ca să arate că se țin de cuvânt și iau foarte în serios invitația lansată, organizatorii vor recurge la „naveta culturală", o formulă experimentată încă de acum câțiva ani, prin care transportă în Bănie bucureșteni amatori să vadă producții de Robert Lepage, Oskaras Koršunovas, Silviu Purcărete sau Tiger Lillies și îi vor duce înapoi în Capitală după reprezentații. Ce-i drept, distanța e fezabilă în trei-patru ore, depinde de trafic, există și o bucățică de autostradă. Infrastructura e esențială pentru turismul cultural, în absența ei ideile originale nu pot deveni realitate.

În ce constă ingeniozitatea acestei forme de promovare? În asocierea exercițiului sportiv cu exercițiul cultural. Sunt sfere cu puncte tangente (pasiunea, dăruirea, vedetele, fanii, adrenalina, emoția etc.). În a tinde către expunerea de care se bucură cel mai popular dintre sporturi, în a tenta să le arăți suporterilor că arta teatrului nu e ceva ermetic, distant, intangibil. Că e despre oameni, cu oameni, pentru oameni.

Scanned with OKEN Scanner

Că, la fel ca și cele 90 de minute din teren, ne eliberează de frustrări și angoase, ne oferă clipe unice. În împrumutul inteligent din expunerea de care se bucură întrecerile cu balonul rotund.

O știe orice începător în marketing și comunicare: forma și conținutul mesajului trebuie adaptate la destinatar. Pentru o cu totul altă zonă, social media, promoterii de la Craiova au gândit transcrierea jucăușă a numelui lui Shakespeare apelând la litere și simboluri într-un joc criptat de caractere – ȘeXπ®.

Deși se referă la un autor canonic, reuniunea nu se teme să îl trateze în logica timpului nostru, să lege epoci și locuri istorice. Direcția proaspătă de promovare am descoperit-o și la ediția de pandemie a Festivalului, varianta *Shakespeare Home*, când afișul a fost adaptat la normele sanitare ale momentului. La ediția ante-SARS-CoV-2, elementul grafic de pe toate tipăriturile era un actor costumat elisabetan ținând în mână craniul bietului Yorick. O secvență asociată definitiv cu emblematica replică „a fi sau a nu fi". Culorile alese erau roșu, alb și negru, concentrând un element de universalitate într-o imagine sugestivă. Afișul ediției pandemice a păstrat grafica, dar adăuga masca chirurgicală și înlocuia craniul cu o bucată de săpun. Briliant, amuzant, simplu, atrăgător, într-un cuvânt, creativ!

În marketing, originalitatea și elementul surpriză fac parte din însușirile obligatorii. Pentru sfera culturală, spiritul ludic e din aceeași categorie, îndrăzneala inspirată și motivată, de asemenea. E prologul unei manifestări de anvergură, care-i anunță spiritul. E anvelopa ce ambalează un conținut valoros. *There is a WILL, so there is a way!* Este genericul ediției 2022. *There is always a way, if we have the will!*, am putea continua

Scanned with OKEN Scanner

jocul de cuvinte. Aşa că, nu vă sfiiți, fiți creativi când vă promovați. Ajută în carieră!

## *Shakespeare High*

În Statele Unite, opera lui Shakespeare a devenit o temă de festival pentru trupele de teatru din licee. Despre cum e descoperit autorul de adolescenți la vârsta problemelor existențiale vorbește filmul *Shakespeare High* regizat de Alex Rotaru. Cineastul s-a născut în România, dar a emigrat în 1992 în SUA, unde este regizor de film. În țara adoptivă s-a impus prin câteva lungmetraje documentare care au atras atenția: *Kids with cameras*, *They came to play* și *HOBAT Shakesperians*. E de înțeles: Alex Rotaru are instinct cinematografic, știe să identifice, iar apoi să documenteze realități și subiecte cu ajutorul unui script și al imaginilor. *Shakespeare High* te ține cu sufletul la gură vreme de o oră și douăzeci de minute și îți oferă o imagine completă, verosimilă a statutului teatrului școlar în liceele din confederația americană. Dinamic, alert, înfățișând chestiunea din multe unghiuri și puncte de vedere, practic ale tuturor celor implicați în fenomen, structurat în straturi de profunzime și de mesaj, filmul e o extraordinară pledoarie în favoarea utilizării teatrului ca metodă de modelare a viitorilor „oameni mari". Totul, pornind de la scrierile lui Shakespeare.

*Mama speră să nu mă fac actor, pentru că nu-mi voi putea câștiga existența*, zice un adolescent american cu față acneică, *dar mă sprijină în privința orelor de teatru de la liceu. Îmi place ceea ce fac și ea înțelege că ăsta e, deocamdată, cel mai important lucru*. E un citat aproximativ din documentarul

Scanned with OKEN Scanner

*Shakespeare High* produs de Kevin Spacey, lansat în 2011 la New York Tribeca Film Festival, prezidat de Robert de Niro. Nu exactitatea citării e esențială, ci mesajul pușiului, care subliniază ce aport considerabil poate avea teatrul, artele în general, în procesul complicat de formare a tinerilor.

Din 1919 încoace, Chatsworth High din Los Angeles găzduiește Shakespeare Festival, organizat de DTASC (Drama Teachers Association of Southern California). În „Lumea nouă", programa școlară cuprinde *drama classes* ca disciplină de studiu opțională. Chatsworth High e celebru pentru faptul că prin sălile sale de repetiții au trecut personalități precum Sally Fields, Nicolas Cage, Cuba Gooding Jr., Mare Winningham, Kevin Spacey, Val Kilmer, Richard Dreyfuss. Vitrinele liceului aproape nu mai au loc pentru nenumăratele trofee obținute de elevii implicați în *drama courses*. Nu toți au ales arta ca profesie, însă, fără îndoială, tuturor le-a folosit acest extraordinar exercițiu care este teatrul școlar. Adevărul e subliniat într-una dintre cele câteva intervenții ale lui Kevin Spacey din cursul filmului. Nu e relevant câți dintre acești elevi-actori au devenit artiști profesioniști, contează cât de mult îi ajută exercițiul scenic în dezvoltarea personală. Prin teatru și Shakespeare, în cazul de față, ajung să se descopere pe ei înșiși. Richard Dreyfuss spune că teatrul arată în general comportamentul rasei umane, iar teatrul școlar îi arată pe acești adolescenți așa cum sunt.

Sub glazura de emoție și ardoare a celor intervievați (profesori, elevi, părinți, staruri), Alex Rotaru coagulează un miez de adevăruri pe care poate le știu mulți dintre noi, dar despre care nu se vorbește atât de mult pe cât ar merita, pe cât ar trebui. În cazul de față, Shakespeare, un autor considerat „prăfuit" pentru tineri de 14-17 ani dacă e luat ad litteram, devine calea pe care neliniștiții aceștia care duc bătălii psihologice

Scanned with OKEN Scanner

grele pentru a-şi contura personalitatea încep să se înţeleagă. Sunt indivizi *average*, mulţi chiar *under average*, care nu au nimic sau foarte puţin în comun cu adolescentul idealizat de visul american, de *star system*. Ei sunt reali: înalţi şi deşiraţi ori supraponderali; tenul le trădează furtunile hormonale; unii provin din familii modeste, monoparentale, cu venituri reduse; alţii au cochetat cu bandele de cartier, au fost cât pe ce să intre în lumea drogurilor; sunt albi, afro-americani, asiatici, latino, mulatri. Biografiile pe care le înfăţişează filmul au girul existenţei faptice. Teatrul i-a învăţat ce înseamnă responsabilitatea, încrederea, le-a arătat ca o oglindă neiertătoare cine este fiecare în acest moment. Şi cine ar putea deveni, dacă îşi pun mintea să o facă.

Pentru toţi elevii înscrişi la Shakespeare Festival, piesele bardului (*Visul unei nopţi de vară*, *Macbeth*, *Othello*, la ediţia de referinţă) devin o limbă comună. Profesorii de teatru ştiu că îi vor apropia de un autor clasic nu obligându-i să citească integral piesele şi să umple caiete întregi cu analize teoretice! În drumul lor spre maturitate, copiii aceştia trebuie stimulaţi să-şi elibereze creativitatea, să arate publicului cum îl înţeleg pe Shakespeare prin ochii şi cu mintea unora care trăiesc în primele decade ale secolului XXI. Chiar dacă asta ar însemna ritm de rap, distribuţie exclusiv feminină, mişcări de *breakdance* şi alte soluţii neaşteptate. Perfect acceptabile!

La ce e bun aşadar teatrul şcolar? La controlul fricilor, al angoaselor şi anxietăţilor. La exersarea capacităţii de comunicare cu ceilalţi, a vorbitului în public. La creşterea încrederii şi a stimei de sine. La a şti că e bine să-i asculţi pe ceilalţi. Te învaţă cum să improvizezi, cum să-ţi transformi emotivitatea devastatoare într-una creativă. Cum să-ţi foloseşti mimica, expresivitatea corporală. Actorul joacă pentru că nu-i place cine e el, vrea să fie altcineva, de aceea face

Scanned with OKEN Scanner

personaje, zice cineva în cursul filmului. Iar toți cei care aleg *drama classes* o fac pentru că vor să fie acolo, doresc să se implice. N-aș vrea ca entuziasmul meu de om care crede sută la sută în potențialul teatrului școlar să lase impresia că filmul lui Alex Rotaru idealizează Shakespeare Festival. Nici vorbă! Nu sunt evitate nici feedbackurile care se referă la „nedreptățile" oricărui festival cu jurii și premii sau cele referitoare la faptul că evaluarea e un proces subiectiv, oricât de mult ar fi cuantificată. Totodată, nu este neglijat adevărul că un profesor dedicat, cu rezultate, primește rapid oferte și contracte mai bănoase de la alte *high schools*, părăsind o trupă care, în absența mentorului, se destramă. Nici realitatea că mulți tineri nu-și pot permite plata studiilor la academiile de arte de top din State.

## Pledoarie pentru teatrul școlar

Un eveniment în organizarea căruia mă implic de ani de zile și despre care, respectând deontologia, nu voi face referiri evaluative, mi-a ranforsat convingerile în legătură cu utilitatea teatrului școlar. A teatrului făcut de profesori ori de actori în afara orelor de clasă, cu elevi de diverse vârste, de la ciclul primar la liceu. În alte spații educaționale ale lumii, cu o mai îndelungă continuitate în proiect, orele de teatru sunt cuprinse în *curricula*. Și la noi există, ca opționale, numai că sunt prea puțini cei care le aleg, nu mă refer la elevi, ci mai ales la profesori, nu pentru că nu le-ar înțelege beneficiile, ci pentru că, într-un sistem care prețuiește în primul rând media la examene, pe baza căreia se promovează într-o treaptă superioară de școlarizare, știu că e mai pragmatică, pe termen

Scanned with OKEN Scanner

scurt, încă o oră de literatură ori de matematică. Poate într-un alt timp, când și învățământul românesc se va orienta mai aplicat spre formarea unor deprinderi, autocunoaștere și dezvoltare individuală în acord cu dotarea nativă, cu tipul de temperament și cu interesele elevului, disciplinele vocaționale vor căpăta o pondere mai consistentă.

Pledez, cu argumente temeinice și fără rezerve, pentru teatrul școlar. Fiind din punct de vedere structural o artă de echipă, teatrul îi obligă pe cei care îl practică să învețe ce înseamnă camaraderia, colaborarea pentru un succes care depinde în egală măsură de toți cei implicați. Chiar constituirea echipei e o probă de integrare: talentul, firește, e necesar, dar trebuie dublat de capacitatea de a ți-l dezvălui împreună cu ceilalți. A înțelege ce rol ți se potrivește, chiar unul secundar, a te strădui să-l susții atât de bine, încât să fii remarcat fără a-i umbri neloial pe ceilalți (Vlad, fiul meu, a primit o dată rolul unei uși și a fost inițial mâhnit, apoi a jucat atât de bine, încât a fost aplaudat la scenă deschisă), a-i asculta, a avea răbdare să-și termine replica pentru a o spune pe a ta sunt elemente ale responsabilității pe care teatrul școlar le exersează într-o formă agreabilă. Deprinderea lor prin repetare se face cu spirit ludic, pe nesimțite, cu plăcere.

Să te cunoști, cu calități și defecte, să înveți să-ți controlezi emoțiile, să vorbești în fața unui public, să comunici direct, să-ți gestionezi farmecul, iar dacă nu-l ai în ADN, atunci să ți-l inventezi și să-l utilizezi în propriul avantaj sunt alte beneficii ale teatrului școlar. Educarea sufletului, conștientizarea coeficientului personal de inteligență emoțională au aceeași importanță ca educarea minții și coeficientul de inteligență intelectuală. Teatrul nu este doar o artă, este și un valoros instrument necesar în doze potrivite în viața socială, fiind folosit cu succes în diverse domenii profesionale. Manageri

Scanned with OKEN Scanner

de companii multinaționale recurg la workshopuri de teatru aplicat pentru a-și îmbunătăți abilitățile de comunicare. Politicienii apelează, mai ales în campanie, la profesori de actorie, pentru a influența mai eficient electoratul. Avocații și cei din sfera relațiilor publice au și ei nevoie de tehnici specifice preluate din teatru. Susținerea unei intervenții publice și persuadarea țin de retorică, de construcția unui discurs, dar și de interpretare, care e o însușire proprie artei scenice. Rostirea, dicția, așezarea accentului într-o frază, pauzele, capacitatea de a convinge vorbind sunt vitale în anumite contexte. Amintiți-vă de *Discursul regelui*, în care un actor mediocru e mai tare decât regele George al VI-lea!

Revenind la teatrul școlar, să mai zicem că e o modalitate utilă de petrecere a timpului liber, de relaxare activă, iar pe termen lung, un mijloc de sedimentare a culturii generale și a unui orizont de specialitate. Nu toți cei care fac teatru școlar vor deveni artiști, slavă Domnului!, dar vor iubi arta scenică. Vor fi spectatori fideli, competenți, cu gust artistic, cu opinie critică. Arta teatrală va avea, adică, viitor!

Teatrul practicat de adolescenți a înregistrat o surprinzătoare și binevenită dezvoltare în România ultimelor decenii, cu avantaje evidente și cuantificabile pe diverse paliere artistice. Regizorul Bobi Pricop a activat în trupa de teatru de la Liceul „Petru Rareș" din Piatra Neamț, inițiindu-se prin exersarea teatrului mai întâi ca hobby. Ionuț Caras, actor la Teatrul Național „Lucian Blaga" din Cluj Napoca și Radu Iacoban, freelancer, au fost în trupa Colegiului Național din Iași. Criticul de teatru Ionuț Socius și artistul Vlad Galer au activat la Atelierul de Teatru din Botoșani, iar exemplele pot continua.

Clubul de teatru e o activitate specială cu efecte pozitive asupra tinerilor în formare, cu condiția să fie făcut pornind de la nevoile și așteptările celor cu care se lucrează, de

Scanned with OKEN Scanner

oameni care se pricep în egală măsură la arta scenică și la psihopedagogie, cu scopuri stabilite limpede încă înainte de prima întâlnire. Se lucrează cu amatori, persoane aflate de multe ori la primele legături cu domeniul artistic, care nu posedă întotdeauna setul minimal de calități necesare (capacitatea de a improviza, dicție, curajul de-a se expune unui public etc.). Unii se înscriu din curiozitate, luați de val, convinși de amici, în timp ce alții văd în aceasta o oportunitate de dezvoltare personală. Există și cei care visează la popularitate și își doresc să urmeze o carieră scenică. Valoarea de a fi împreună și factorii interiori de motivare sunt fundamentele acestei activități de timp liber.

Coordonarea unei trupe de teatru e o activitate complexă pentru care trainerii trebuie să se pregătească (un master de pedagogie teatrală sau studii teatrale aplicate sunt de folos), să aibă tact și răbdare. Soluția optimă, acreditată de practică, e ca în echipa de coordonare să fie un tandem: absolvenți de teatru care au urmat în facultate un modul psihopedagogic și un cadru didactic cu inițiativă și experiență. Duetul de specializări permite o abordare justă a problematicii artistice și a celei educative, topirea lor în metode eficiente. Stilul de lucru se bazează pe încredere și ludic, scopul fiind crearea cadrului de stimulare a exprimării neîngrădite. Atmosfera de la repetiții se reflectă întotdeauna în calitatea spectacolului, în felul în care elevii-artiști se manifestă dincolo de cadrul repetițiilor. Un club de teatru e în principal un factor de dezvoltare personală. Într-un canon succint, regula de bază ar fi adaptarea la cei cu care lucrezi, la vârsta, orizontul cultural, preocupările și năzuințele care trebuie împlinite în cursul unui proces sinuos. Un proces modelator la capătul căruia se află spectacolul final, susținerea lui în fața părinților, colegilor, prietenilor, eventual în competiții de profil, concurând

Scanned with OKEN Scanner

cu produse similare evaluate de jurii specializate. Contextele concurențiale aduc emoții mai multe și mai mari decât la repetiții, iar controlul lor, transformarea tracului în afectivitate constructivă devin probe de maturizare în planul sensibilității. Miza emoțională depășește adesea miza estetică, dar nu o exclude.

Selectarea membrilor trupei e o etapă esențială și dificilă. Obligatoriu, înscrierea presupune benevolat, adică un interes primar față de exprimarea artistică în public. La etate mai fragedă, mai ales voința părinților e determinantă. Frecvent, în contradicție cu dorințele copilului, care nu se simte în largul lui, nu vrea expunere publică. Intențiile parentale sunt întotdeauna nobile, dar e înțelept să fie dublate de consultarea adolescentului și de sfatul specialiștilor care pot evalua obiectiv utilitatea sau deserviciul acestui extracurricular.

Adecvarea mai înseamnă găsirea acelor texte, scenete sau versiuni ale unor piese de teatru potrivite grupului de lucru, corespunzătoare, ziceam, vârstei, universului cultural, preocupărilor și speranțelor tinerilor, precum și tipurilor de personalitate din ansamblu. O distribuție nu e ușor de alcătuit, trebuind urmărite acoperirea tuturor partiturilor, potrivirea pe rol, dar și entuziasmul în jucarea piesei alese. Interesul liceenilor se exprimă și în texte scrise chiar de ei, ficțiuni ori documentarea unor întâmplări reale, bucăți autobiografice care garantează legătura cu zona lor de preocupări. Teatrul făcut în școală cu tineri e timp liber utilizat cu folos pentru completarea culturii teatrale. Când cunoști teatrul din interior, când devii creator, vezi direct cum e să memorezi un text, să-l redai expresiv, să stabilești punți comunicaționale cu spectatorii. Neîndoielnic, practicanții vor deveni spectatori cu receptivitate critică. Pe adolescenți îi ajută să se cunoască,

Scanned with OKEN Scanner

să scape de inhibiții, să capete încredere în forțele proprii. Îi obligă să-și asume responsabilități, fiind o treabă de echipă: să ajungă la repetiții la timp, în cea mai bună formă, să știe replicile, să construiască relații cu celelalte personaje, să fie atenți la mișcarea în scenă, să-i asculte pe parteneri, să-i sprijine. Situațiile neprevăzute îi obligă la imaginarea unor soluții de moment, activându-le spontaneitatea, capacitatea de inovare, însușiri de mare folos pe parcursul întregii vieți. Teatrul îi determină și să fie riguroși, prin respectarea viziunii regizorale. Unii dintre cei fascinați de lumea scenei vor urma o carieră artistică. Ucenicia în teatrul școlar le prinde bine însă tuturor, indiferent de viitorul domeniu de activitate. Abilitățile de a dialoga, de a convinge, de a-l asculta pe celălalt sunt apreciate în diverse alte profesii ce presupun legătura directă cu oamenii.

A colabora cu asemenea echipe de iubitori ai teatrului reprezintă o oportunitate de meserie și un culoar de vizibilitate suplimentar. Merită încercat.

## *Theatreland* – Tărâmul teatral

Cea mai cunoscută concentrare de teatre din Europa, West End Theatre District din Londra reprezintă perimetrul delimitat în geografia urbei de The Strand, la sud, Oxford Street, la nord, Regent Street, la vest și Kings Way, la est. Singurul concurent redutabil la nivel mondial e Broadwayul, peste ocean, însă statisticile economice indică fără echivoc că West End deține supremația în materie de teatru comercial în întreaga zonă anglofonă. Plasat foarte central, alături de numeroase atracții turistice și companii de business, districtul reunește

Scanned with OKEN Scanner

unele dintre cele mai populare teatre, galerii de artă, muzee, cinematografe, cluburi, baruri și restaurante. Abundența turistică este impresionantă. La fel și încasările! *Theatreland*/ Tărâmul teatral include 39 de teatre, toate celebre măcar printr-un element istoric din care și-au făcut blazon. Drury Lane e cel mai vechi, funcționează din mai 1663. Savoy e primul iluminat cu ajutorul electricității, din 1881. Apollo are 2.384 de locuri, e cel mai mare. În inventar li se adaugă Dominion, Adelphi, Ambassadors, Cambridge Theatre, Harold Pinter Theatre, Gielgud Theatre, Her Majesty's Theatre, Lyceum Theatre, Piccadilly Theatre și altele, asaltate nu numai de britanici, ci și de cohortele de vizitatori de diverse nații ai metropolei de pe Tamisa. Densitatea ofertei este extraordinară și totuși, seară de seară, spectacolele sunt sold-out cu multă vreme înainte.

Totul este privat, cu acționariat în unele cazuri britanic, alteori străin. Nimax Theatre Group, de exemplu, aparține producătorilor teatrali Lounica Maureen Patricia „Nica" Burns și Max Weitzenhoffer. Cei doi dețin șase dintre teatrele din West End: Palace, Lyric, Apollo, Garrick, Vaudeville și Duchess. Un alt proprietar este Really Useful Group Ltd. (RUG), o companie transnațională fondată în 1977 de compozitorul Andrew Lloyd Webber. Nederlander Organisation are în prezent capital american și se numește așa încă de la începuturi (1912), după fondatorul ei, David Nederlander. Patrimoniul cuprinde săli de teatru în New York, Detroit, Chicago și Londra (trei la număr). În West End teatrul e de multă vreme un business profitabil, iar urmărirea mecanismelor interne care-l amorsează merită atenție.

Antreprenoriat teatral la scară globală face Ambassador Theatre Group (ATG). Compania are sediul în Regatul Unit al Marii Britanii și Irlandei de Nord, dar și-a extins administrația

Scanned with OKEN Scanner

culturală la Londra, New York (SUA), Sydney (Australia), Mannheim şi Köln (Germania). Obiectul său de activitate constă în gestionarea şi administrarea unor săli, inclusiv producţie de spectacole, operaţiuni de marketing şi vânzări de bilete. Firma este proprietara a 46 de spaţii pe varii meridiane ale globului, iar cifra de afaceri o poziţionează ca lider mondial în ticketing teatral. ATG este şi unul dintre cei mai activi producători la nivel internaţional, cu spectacole coproduse în Marea Britanie şi New York, precum şi în alte locuri din America de Nord, Europa, Asia şi Australia. E o afacere de familie dezvoltată de cuplul Sir Howard Panter şi Rosemary Squire. Ambii s-au aflat pe lista celor 100 mai proeminente personalităţi din domeniul teatral în Regatul Unit, nelipsind din top niciun sezon între 2010 şi 2016. Ca să deslușim un posibil traseu profesional care conduce la o asemenea reuşită, să vedem pe scurt parcursul lui Rosemary Squire. E licenţiată în Litere la Southampton (spaniolă şi franceză), a predat engleză în Barcelona, apoi a studiat în Statele Unite, la prestigioasa Brown University. Legăturile ei cu lumea teatrului au început în 1980, când a avut primul job în *Theatreland*. A avansat în domeniul administrativ, s-a afirmat şi a ajuns manager general. A reuşit să cumpere acţiuni la Duke of York Theatre, aliindu-se cu alţi oameni de afaceri, şi i-a fost încredinţat contractul de management la Ambassador Theatre. Cariera ei a fost foarte dinamică, sărim peste multe detalii, dar calităţile antreprenoriale, viziunea, curajul şi asumarea riscurilor au propulsat-o în poziţia de director executiv la Ambassador Theatre Group.

Un alt caz demn de analizat este Delfont Mackintosh Theatres, care are în posesiune opt săli de teatru pe raza West End. Sir Cameron Anthony Mackintosh a pus bazele companiei în 1991, împreună cu impresarul Bernard Delfont. Între timp,

Scanned with OKEN Scanner

afacerea lor a devenit prosperă și renumită pentru implicarea în multe producții iconice ale ultimelor decenii: *Les Misérables*, *The Phantom of the Opera*, *Mary Poppins*, *Oliver!*, *Miss Saigon*, *Cats*. Casa Regală l-a înnobilat pe Mackintosh în 1996 pentru serviciile din sfera teatrului muzical, iar numele său s-a aflat constant în clasamentele britanice de specialitate. Pe site-ul companiei[56] poate fi studiată întreaga istorie, alături de statementul ce are în vedere cele două componente esențiale ale artei spectacolului: artiștii și publicul. Ceea ce a făcut Delfont Mackintosh Theatres în aceste trei decenii de activitate neîntreruptă a fost să se „dedice în mod semnificativ din punct de vedere financiar să aducă teatrele la cele mai înalte standarde posibile pentru a oferi publicului și artiștilor o experiență teatrală memorabilă". Privite din acest unghi, lucrurile par foarte simple. Nu sunt, pentru că succesul nu vine peste noapte și nici nu cade din cer. Afacerile teatrale se construiesc cu pricepere, tenacitate, îndrăzneală și bani. Rostul antreprenorilor culturali este să faciliteze conexiunea dintre spectatori și creatori printr-o intermediere care înseamnă finanțare și promovare. Pentru o înțelegere mai clară a dezvoltării acestui business de milioane de lire, care a însemnat și restaurarea sălilor, iată o mică cronologie:

- Gielgud Theatre (986 de locuri dispuse pe trei niveluri, construit în 1906, închiriat în 1999, cumpărat în 2002 de la Christ's Hospital);
- Noël Coward Theatre (960 de locuri, patru niveluri, închiriat în 1999 de la Gascoyne Holdings);
- Novello Theatre (1.105 locuri, închiriat în 1991, redeschis în 2003);

56. Vezi https://www.delfontmackintosh.co.uk/about/, accesat în februarie 2020.

Scanned with OKEN Scanner

- Prince Edward Theatre (1.716 locuri, cumpărat în 1991 de la First Leisure);
- Prince of Wales Theatre (1.160 de locuri, cumpărat în 1991 de la First Leisure);
- Sondheim Theatre (1.074 de locuri, închiriat în 1999, cumpărat în 2002 de la Christ's Hospital);
- Victoria Palace Theatre (1.550 de locuri, cumpărat în 2014 de la Stephen Waley-Cohen);
- Wyndham's Theatre (759 de locuri, închiriat în 1999 de la Gascoyne Holdings).

Angajații trustului au de umplut/vândut prin programare și marketing 9.310 locuri, prețurile biletelor variind de la câteva zeci la câteva sute de lire.

Care sunt cheile imensului succes comercial? Repertorial, punerile în scenă sunt mai ales musicaluri, piese clasice sau moderne deja cunoscute și comedii. Titluri cu care se merge la sigur! Celebrități ale marelui ecran, din Regat sau din alte țări, joacă în West End, numele lor devenind implicit, prin înscriere pe afișe, redutabili agenți de marketing, atrăgând public în număr impresionant. Cele mai multe clădiri datează din perioada victoriană sau edwardiană, au dimensiunea vintage care le leagă de trecutul glorios al Coroanei și sunt foarte bine conservate. Felul în care arată o clădire poate deveni factor de atractivitate, arhitectura, mai ales cea interioară, decorațiunile, confortul fotoliilor, eleganța lobbyurilor dau o aură de sărbătoare, de întâlnire cu istoria. Având statut de clădiri de patrimoniu, întreținerea lor costă enorm, iar lucrări de modernizare nu sunt îngăduite tocmai pentru a le menține aerul patrimonial. Există o categorie mare de oameni care merg la teatru și pentru starea afectivă pe care le-o dă intrarea într-un asemenea edificiu. E o formă de a călători

Scanned with OKEN Scanner

înapoi în timp, de a te transpune în episoade consumate cu veacuri în urmă, de a participa la o experiență culturală specială. Mersul la teatru în *Theatreland* trezește exact genul acesta de sentimente: părăsim cotidianul, pătrundem într-un spațiu abstras din obișnuit, urmărim o reprezentație de înalt nivel artistic. Cu alte cuvinte, ne simțim bine! E senzația care-i va readuce pe spectatori la teatru, transmisă prin impresii povestite amicilor oral ori în noile forme de comunicare online (Twitter, Facebook, Instagram etc.). West End e parte a turismului cultural dezvoltat inteligent și pragmatic la scară globală.

Clasamentele sunt o manieră statistică, deci rece, însă eficace, de a releva succesul. Și, ce mai încolo-încoace, deși relative, lumea le adoră! Iată câteva recorduri absolute. Cea mai longevivă producție din West End este *Les Misérables* (se joacă la Londra din octombrie 1985), depășind *Cats* și *The Phantom of the Opera* ale lui Andrew Lloyd Webber.

Una dintre însușirile care le menține pe afiș cu zecile de sezoane e că sunt impecabil realizate. Alături de includerea în ofertele turistice care le asigură fluxul continuu de spectatori. Și de marketingul suplu, percutant, dar nu agresiv, foarte abil structurat, astfel încât să atingă toate categoriille de spectatori posibile.

Am avut oportunitatea profesională, de fapt, mi-am creat-o, de-a lua pulsul West End. Oferta e, în fiecare moment, atât de abundentă, încât îți pune probleme de opțiune. Ce să aleg, ce să aleg? Dintr-o listă care înscrie nenumărate titluri. *Life of Pi*? Nu! Am văzut filmul, mi-a plăcut, dar nu! *Mamma mia*? Prea comercial totuși! *Mary Poppins*? Foarte *British, but not in the mood for it*! *To Kill a Mockingbird* a lui Herper Lee. Hmmm... *Maybe! The Book of Mormon*, nu! *Hamilton, nope! Best of Enemies*, prea nou, deci mai poate aștepta! Toate titlurile enumerate sunt doar pentru consorțiul de teatre

Scanned with OKEN Scanner

Delfont Mackintosh deţinut de Sir Cameron Mackintosh. În districtul teatral, cele peste 50 de edificii concentrate în zona ultracentrală (pentru o mai bună reprezentare statistică: în UK sunt cam 1.100 de teatre, în Londra vreo 200!) rulează spectacole cu zecile, la fel de ademenitoare. Care umplu sălile. Rezistenţa pe afiş e întreţinută cu abilitate managerială; nu lasă să se întrevadă nici riduri, nici praf pe montările acestea păstrate de artiştii interpreţi la nivelul şi la intensitatea de la data premierei. De curiozitate, vă zic că Delfont Mackintosh are în proprietate (deci proprietate, nu administrare, aşa cum arătam mai sus,) opt spaţii teatrale, cele mai selecte. West End e un business unde se rulează anual sume cu multe, foarte multe zerouri. O singură cifră relevantă pentru dimensiunea industriei în districtul teatral: vreo 50.000 de locuri de muncă sunt contabilizate aici. Să revin la dificultatea de-a alege un titlu când ai atâtea la dispoziţie. Nu, nici asta, poate asta...! Ah, uite, *Les Misérables*! *We have a winner!*

Se joacă de 38 de ani, un record mondial, detronând *Cats* pe la mijlocul anilor 2000. West End e unicul loc din insulă unde se joacă povestea cântată a lui Victor Hugo, o exclusivitate care o face încă şi mai tentantă. L-am văzut la Sondheim Theatre, renovat relativ recent (trustul a investit mai multe milioane de lire în refacerea incintei, o parte a lor provenite şi din încasările pentru *Les Misérables*), cu o capacitate de cca 1.000 de locuri.

Prince Edward, Sondheim, Victoria Palace, Prince of Wales, Gielgud, Her Majesty's Theatre, Noël Coward, Novella, Wyndham's, un total de vreo 8.000 de fotolii care sunt ocupate seară de seară. Închipuiţi-vă ce maşinărie de concept şi implementare munceşte pentru asta. Totul e gestionat ireproşabil, de la organizarea eventualei cozi la intrare, controlul electronic al biletului, îndrumarea către locul rezervat, bărulețele

Scanned with OKEN Scanner

din incintă (a servi un pahar de spumant, vin ori bere e un obicei împământenit, poți lua paharul din plastic și licoarea în interior), garderoba (plătești câte o liră pentru fiecare obiect agățat, dar garderoba nu e obligatorie). Cu reprezentații atât la matineu (când m-am dus și eu; 14.30 e, la Londra, o oră excelentă pentru un show, mai poți face și altceva după, ai mijloace de transport de tot soiul – am prins greva feroviară, de fapt Regatul e într-o grevă aproape generalizată, angajații cerându-și drepturile de actualizare a salariilor cu rata inflației, era un deranj, însă nu haos, aveai alte opțiuni de transport în comun), cât și seara, dacă ți-ai programat altfel ziua.

Nu mă duc la spectacole cu niciun fel de așteptări, ca să evit dezamăgirile. Nu-mi creez propriul spectacol mental, nu asta e treaba criticului. Rostul meu e să chestionez și să evaluez propunerea artistică a echipei de creație. *Mizerabilii* a fost o reușită! Sub toate aspectele. Altfel n-ar mai figura în repertoriu. Premiera musicalului lui Alain Boublil (libretul original în franceză) și a lui Claude-Michel Schönberg (muzica) a fost la Barbican, în octombrie 1985. Presa nu l-a prea lăudat, dar priza la public și o intuiție de afacerist l-au mutat la Palace Theatre din decembrie același an, unde a rămas până în 2004. Apoi a fost dus la Gielgud, iar din 2019, la Sondheim. Schematizat, cam acesta e traseul producțiilor de box-office, verificate ca fiind pe placul spectatorilor în perioada următoare premierei. La Barbican, seria de reprezentații e limitată, se poate extinde puțin în mod excepțional, așezământul e o platformă de expunere și lansare, apoi ceea ce umple sălile în continuare e preluat de West End. Popularitatea atât de largă a lui *Les Misérables* nu vine din faptul că e o adaptare a celor peste 1.400 de pagini ale canonicului roman. Ci din filmul care a făcut foarte cunoscută povestea

Scanned with OKEN Scanner

lui Jean Valjean în varianta ei muzicală (2013, cu implicarea lui Cameron Mackintosh, *of course*, care știe că cinematografia e o locomotivă de publicitate) și a aglomerat vitrinele realizatorilor cu trofee Oscar, BAFTA și Golden Globes. Puțini, foarte puțini din cei aflați în sală au răsfoit romanul, dar broșura spectacolului îi consacră lui Hugo o filă redactată ca la carte, cu informații selectate înțelept, atât despre autor, cât și despre epocă. Deschiderea culturii britanice către toate categoriile de consumatori reprezintă o strategie fundamentală, difuzând teatrul, artele plastice, literatura, valorile patrimoniale într-un mod accesibil pentru toate standardele de înțelegere. Și explică nivelul de educație al populației care consumă în cunoștință de cauză. Iar asta e detectabil în sălile de spectacole, în reacția publicului, în muzee, care sunt pline, în librării, care abundă în titluri și cumpărători.

*Les Misérables* are tot ce-i trebuie! Substanța dramatică vine din partea literară, iar conflictul e puternic. Hituri cu care pleci în cap, fredonându-le. Cele aproape trei ore de spectacol, cu o pauză, au o cadență care răsfață atenția, impusă de scenele care decupează concentrat fragmente de istorie a Franței și *timeline*-ul lui Valjean, Javert și al celorlalți. Ritmul e alternat, când avântat, când domolit. Registrele emoționale variază abil, la fel și tempourile muzicale, secvențele de ansamblu: grup mic, duete sau solo.

Am și câteva momente preferate. Cea cu Cosette angelică: fragilitatea și inocența fetiței în contrapunct cu cenușiul din jur, cu dimensiunile mari ale recipientului pentru apă, cu vocea voit spartă a lui Madame Thénardier compun un contrast calculat să-ți dea fiori. Îți dau! Sinuciderea lui Javert, care se aruncă de pe pod în Sena, o conlucrare perfectă între expresivitatea corporală a interpretului și un video ce reproduce iluzia apei învolburate în care te pierzi și care-l înghite.

Scanned with OKEN Scanner

Foarte reușită și rezolvarea Revoluției, concentrată pe o baricadă înaltă, etajată, jucată cu spatele spre public, cu un uriaș drapel albastru-alb-roșu, citând cromatic și ca spirit picturile lui Delacroix. Excelent eclerajul, animând fundalurile în *trompe d'œil* împreună cu proiecțiile video, reconstruind o întreagă lume prin miza pe sugestie. Lumina (inteligentă, dar și torțe, lumânări, lămpi pentru veridicitatea de epocă) e un partener de joc al actorilor, subliniază picturalitatea, punctează un clar-obscur ce definește atmosfera de ansamblu; o adevărată țesătură de fascicule și de lame luminoase care pun în evidență, conduc privirea, împărțind scena într-o mulțime de perimetre alternative din Parisul de altădată. Elementele de decor, puține la număr, sunt gândite dinamic, ilustrează, însă au organicitate în cor cu imaginile virtuale.

Hiturile semnalate de însoțitorul meu, un fan declarat al montării, printr-o ușoară atingere a antebrațului, sunt cântate cu implicare emoțională, la standard de operă, certificând calitățile artistice ale distribuției: *I Dreamed a Dream, Master of the House, One Day More, Bring Him Home, Empty Chairs at Empty Tables.* Orchestra, soliștii, ansamblul, manevrele tehnice, totul a fost fără reproș, profesionalism de înaltă clasă. O reprezentație fără urmă de rutină. Voci cultivate și exersate de artiști cu CV-uri impresionante, dar și tineri care le țin isonul.

Ciclurile de mobilitate turistică garantează numărul surprinzător de mare, constant de bilete vândute. E sold-out cu mult timp înainte, poate rămân câteva locuri răzlețe la chioșcul TKTS în ziua spectacolului, cu discounturi considerabile (prețul unui bilet nu e mic deloc, la loje atinge și 200 de lire, la stal între 70 și 90, depinde de zonă). Oricum vizibilitatea e bună, dar, dacă vrei o afișare a statutului social, atunci scoți cardul. Concluzia e una singură: m-am simțit foarte bine vizionând

Scanned with OKEN Scanner

acest musical care îmbină social-istoricul și umanul într-o viziune elaborată. *Les Misérables* din West End dezvoltă ideea de teatru ca relaxare elevată, accesibilă oricui.

## Agatha Christie și *Whodunnit*

Cea mai longevivă producție non-musical de aici și de fapt din întreaga lume este *The Mousetrap* de Agatha Christie.

Agatha Christie era deja celebră când a scris *The Mousetrap/ Cursa de șoareci*. A considerat-o o modalitate suplimentară de a rămâne în atenția publică, dramatizând pentru scenă o scurtă povestire. De fapt, romanele ei polițiste au în ansamblu o doză evidentă de teatralitate, acțiunea fiind foarte dinamică, cu multe dialoguri, cu dezvăluiri surprinzătoare, cu întorsături neașteptate de situație. Grija autoarei pentru întreținerea misterului s-a exprimat prin opțiunea de a condiționa publicarea povestirii de viața scenică a versiunii teatrale. Proza nu va fi editată atâta vreme cât spectacolul e încă pe afiș. Povestirea pornește și ea de la o piesă de teatru radiofonic, un gen foarte prizat de britanici și încă bine dezvoltat și în prezent în insulă. A fost scrisă în 1947, dedicată reginei Mary, soția regelui George al V-lea, și a pornit de la un caz real care a terifiat Anglia. Spectacolul scenic a ajuns în West End în 1952 și de atunci se joacă fără întrerupere, cu excepția acoladei pandemice. Adică de mai bine de șapte decenii. E un record care îl transformă în teatru patrimonial, așa cum, la Paris, tot cam de pe atunci, piesele lui Eugen Ionescu *Lecția* și *Cântăreața cheală* se joacă la Théâtre de la Huchette exact așa cum au fost puse în scenă la premiera lor absolută (cu inerentele modificări de distribuție).

Scanned with OKEN Scanner

Storyul din *The Mousetrap* e în paradigma care a consacrat-o pe maestra romanelor polițiste. Șapte persoane se regăsesc aparent aleatoriu la Monkswell Manor din cauza vremii de iarnă, iar sosirea unui polițist devine ocazia revelării secretelor fiecăruia dintre ei. Mai ales a aceluia că unul e criminal.

Premiera absolută a avut loc la Nottingham, la Royal Theatre, dar succesul a dus-o în West End. Inițial, piesa s-a jucat la Ambassador Theatre, apoi într-o sală mai mare, la St. Martin's Theatre care a primit-o. De atunci, susțin statisticile oficiale, s-a jucat într-un număr record de reprezentații: 28.915, în noiembrie 2022. Numărul va continua să crească, mai ales că managerii organizează în 2023 un turneu în Regat, pentru a da posibilitatea tuturor curioșilor să vadă această legendă vie a scenei. Formula e binevenită. Fragilitatea existențială a teatrului ca artă a cărei durată e limitată la cea a reprezentației, poate fi, iată, învinsă astfel. Zece milioane de oameni au vizionat spectacolul doar în 2022.

În cursul celor șapte decenii, decorurile au fost reînnoite de două ori din cauza uzurii, dar refacerile respectă întru totul concepția inițială. Un element de recuzită – un ceas plasat pe șemineu, a rezistat din versiunea de acum 72 de ani. O constantă istorică!

Drepturile de autor sunt foarte ferme. Agatha Christie le-a făcut cadou unui nepot, de ziua lui, iar regula e că doar o altă punere în scenă, una singură, să mai aibă loc în Marea Britanie atâta vreme cât piesa rulează în West End. Sunt măsuri de precauție culturală care au drept scop menținerea în atenția publică a acestui proiect. Valoarea și gradul său de atractivitate sunt protejate, ba mai mult, sporesc de la an la an.

*Whodunnit* e întrebarea care structurează narativitatea teatrală ce respectă modelul *policier*-elor Agathei Christie.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a păstra misterul, spectatorii sunt rugați să nu dezvăluie rezolvarea crimei, să nu dea *spoiler* și să le răpească plăcerea celor eventual interesați să vină la teatru.

Distribuția inițială îl includea, printre alții, pe Richard Attenborough, iar din 1952 până în prezent peste 400 de actori au preluat rolurile într-o ștafetă nevăzută. Mizanscena e de tip clasic, foarte realistă și niciun element de modernitate nu a fost adăugat. Și nici nu va fi.

Filmul *See How They Run*, lansat în 2022, utilizează drept pretext creativ chiar cazul *The Mousetrap*. Scenariul creează o situație de conflict în jurul spectacolului la Teatrul St Martin's, exploatând cinematografic istoria atât de specială a locului. Premisa ficțională e o posibilă ecranizare a piesei *The Mousetrap*, doar că regizorul, un artist egolatru și antipatic, este asasinat. Registrul cinematografic e parodic, umorul simpatic la adresa lumii artistice și a ticurilor polițiștilor criminaliști întruchipați aici de un inspector cu probleme legate de băutură și o polițistă începătoare sunt cheia de lectură regizorală. Sam Rockwell și Saoirse Ronan fac un reușit tandem actoricesc, la fel cu Adrien Brody, într-un film cu aer britanic ce merită văzut. Și pentru referirile la longevitatea spectacolului din West End, a cărui popularitate o sporește, și pentru actoria de bună calitate.

Să nu rămânem cu sentimentul că Londra produce doar teatru comercial. Metropola are în agendă și o gamă bogată de producții noncomerciale, susținute pe scene cu un prestigiu similar. Printre ele, Royal National Theatre, Barbican Centre, Shakespeare's Globe, Old Vic, Royal Court Theatre, Sadler's Wells Theatre sau Regent's Park Open Air Theatre. Repertoriile lor se axează pe autori clasici, opera bardului de la Straford upon Avon și piese în premieră absolută semnate de dramaturgi cunoscuți. Se joacă într-un cu totul alt sistem

Scanned with OKEN Scanner

decât cel din teatrele de stat din România, adică într-un număr de reprezentații stabilit precis încă de la începutul repetițiilor. De fapt, încă de la semnarea contractelor. Producțiile de mare succes pot beneficia oricând de o extensie în programare. Decizia depinde de cererea publicului exprimată prin achiziționarea de bilete. Iar în cazurile când cererea e mare, sunt mutate în West End.

## Producția vândută cel mai rapid din istoria teatrală a Londrei

Barbican este cel mai mare centru al artelor din întreaga Europă și „casa londoneză" a Royal Shakespeare Company. În 2015, în plină vară, pe 5 august, a avut loc premiera cu *Hamlet*, spectacol care a depășit toate așteptările și statisticile în materie. Noua producție îl avea în rolul titular pe Benedict Cumberbatch, cel mai în vogă actor britanic al zilei, cu un impresionant fan club mondial. Cu un nume complicat, dificil de ținut minte și de pronunțat, cu o fizionomie care atrage atenția, dar care nu e chiar gen *star system*, interpretul s-a impus prin stilul de joc cerebral, interiorizat, auster. Celebritatea internațională i-au adus-o filmele, dar interpretul a făcut și teatru, de altfel destul de frecvent și de bine, jucând de pildă, în *Rinocerii* lui Ionesco, la Royal Court, în 2007. Hamlet a fost primul său rol „pe scândură" după patru ani. Ca orice actor, visa la partitura shakespeariană, declarând presei că „e un rol de care eram interesat de multă vreme". Michael Billington, redutabilul cronicar de la „The Guardian", scria în rubrica sa imediat după premieră: „Cumberbatch a învestit personajul cu un amestec de inteligență vie, sclipitoare și de

Scanned with OKEN Scanner

melancolie sufletească". Conservatorul analist consideră că fiecare interpret al lui Hamlet pune în rol ceva definitoriu din propria personalitate și un tip neobișnuit de melancolie, de aceea există o varietate infinită de... Hamleți. De la Hamletul antologic al lui Laurence Olivier (1948), cronologia rolului a consemnat o mulțime de variante care au ieșit din linie. Printre ele, Hamletul feminin al Angelei Winkler, în regia lui Peter Zadek (1999); ori Hamletul susținut de actorul de culoare William Nadylam, în spectacolul lui Peter Brook (2002). Un proiect a fost anunțat public: Ian McKellen urma să îl reinterpreteze pe prințul Danemarcei pe o scenă londoneză la cei peste 80 de ani ai săi, adică la aproape 50 de ani după prima lui întâlnire cu această partitură, numai că pandemia i-a amânat puțin planurile. Deschid o paranteză interesantă, apoi revin. În 2022, la 83 de ani, McKellen reia unele dintre monologurile canonice ale piesei și le rostește anturat de ansamblul Edinburgh Festival Ballet Company. Conceptul scenic l-a partajat cu Peter Schaufuss în formula de balet narativ. În 1971, McKellen îl juca, la King's Theatre din capitala Scoției, pe prințul danez. Fix la 50 de ani distanță, l-a abordat din nou, la Theatre Royal în Windsor, considerând că rolul e atât de complex, încât necesită revizitări la diverse vârste. Și în formule variate, *age blind, gender blind, colour blind*, indiferent de vârstele, genurile și rasele interpreților. Un an mai târziu, a recurs la inserarea celor mai celebre segmente dramaturgice pentru a atribui teatralitate unui spectacol de balet. Ca stilistică, creația e plasată între clasic și modern, într-o formulă ce conservă conflictul și narațiunea bine-cunoscute. Muzica e a lui Ethan Lewis Maltby, o abordare trans-istorică oferind sonorități ce trimit la vremuri demult stinse, dar și la ritmuri ceva mai apropiate de timpul prezent, instrumentale și vocale. Destul de eclectică, la fel ca

Scanned with OKEN Scanner

întregul spectacol integrat într-o dramaturgie coregrafică în care intenția a fost să păstreze liniile principale ale piesei shakespeariene.

Ian McKellen e într-o formă fizică de invidiat. Nu și-a pierdut agilitatea, ține pasul cu dinamica dansatorilor, se integrează în tandemul pe care-l face cu tânărul solist Johan Christensen. Iese la iveală și aici vechea problemă a balerinilor care nu sunt suficient de familiarizați cu mijloacele actoricești. O chestiune încă valabilă și în cazul unor soliști de operă. Teatralizarea acestor genuri clasice – opera și baletul – ca șansă de a scăpa de balastul desuetudinii istorice mai are încă de recuperat pentru a câștiga pe direcția naturaleței. A unui firesc care apropie de public, care îl convinge, care anihilează artificialitatea și prețiozitatea. Solemnul, gravul pot fi generate mai convingător în registrul firescului.

Premisa e clară și expusă de la început. Avem doi Hamlet: unul, actor, Ian McKellen, care rostește un decupaj de vorbe minimal, atât cât e necesar pentru a reaminti opera-sursă; și un dansator care translează povestea în expresivitate corporală. Povestea pe care toată lumea o știe e acolo, integrală, se derulează secvență cu secvență, din când în când intervențiile verbale ale lui McKellen fac legătura cu textul lui Shakespeare. „*Who's there?*" se aude la început din off, din diverse unghiuri, urmează „*To be or not be be?*", „*Poor Yorick!*", „*The rest is silence*". Fragmentele iconice vibrează în spectator prin vocea cu inflexiuni abrazive a interpretului britanic, aduse în cadența recentului. Le spune așezând accentul la locul potrivit, cu pauze sugestive care le încarcă de înțelepciune. Presa a speculat pe subiectul inadecvării de vârstă, dar în formula pe care v-o descriu nu deranjează. Duetul actor-dansator funcționează, nu se simt disonanțe, toată lumea – performeri, public – știe că e o convenție al cărei

Scanned with OKEN Scanner

rost e să transfere teatralitate. Artiștii folosesc toate spațiile, inclusiv culoarele dintre spectatori, pe care îi includ fizic în spectacol, difuzând storyul printre ei.

Scenografia e foarte simplă – o suprafață de joc de tip elisabetan acoperită de un covor negru lucios, care ajută și eclerajul, în spate un fundal din lanțuri dese, cu zale mici (putea fi folosit mai mult pe partea de simbolistică) devine și suport pentru proiecții. Costumele sunt stilizate în spiritul epocii, din materiale și în culori ce trimit cu gândul la regalitate.

Înapoi la cea mai rapid vândută producție teatrală din istoria recentă a Londrei.

*Hamletul* regizat de Lyndsey Turner a mizat totul, artistic și ca marketing, pe Cumberbatch, iar seria reprezentațiilor a continuat până la finele lui octombrie și a generat un fenomen de masă. Puse în vânzare online încă cu un an înainte de premieră, biletele s-au epuizat mai ceva ca pâinea caldă, în doar câteva minute, transformând producția în cel mai rapid vândut spectacol din întreaga istorie teatrală a Londrei! Admiratorii lui Cumberbatch au venit la Barbican de pe toate meridianele, unii licitând pe internet sume amețitoare pentru un loc – 1.500 de lire! Prețul standard era 65. Pentru a evita eventuale falsificări, ticketingul de la Barbican a introdus ca element suplimentar de securitate fotografia posesorilor! Pentru cele 30 de locuri la zece lire, scoase la vânzare doar în ziua fiecărei reprezentații, care le dau spectatorilor obișnuiți posibilitatea accesului, s-au făcut cozi încă din timpul nopții. Fanii voiau să fie siguri că vor reuși să-și vadă idolul.

Presa londoneză a înregistrat reacții critice diverse, uneori, contrastante: *Daily Mail* i-a dat cinci stele, Jan Moir considerând prestația lui Cumberbatch „electrizantă". *The Times* a

Scanned with OKEN Scanner

susținut, prin Kate Maltby, că e un „Hamlet pentru copii crescuți la Moulin Rouge" și i-a acordat doar două stele: „Cumberbatch are energia cerută de rol [...], dar e prea puțină subtilitate în spectacol", scria Maltby.

Vizionările înainte de premieră, chiar cu câteva săptămâni în avans, au devenit o practică occidentală curentă. E primul test al noii producții. Pentru teatru, prezența publicului e un element fundamental, în absența căruia spectacolul nu e încheiat. Formă de artă vie, arta scenică se hrănește și din reacțiile publicului, inclusiv din acelea tăcute, din fluxul de emoții sală-scenă. Vizionările pot dura de la câteva zile la câteva săptămâni sau chiar o lună. Pentru *Hamletul* de la Barbican, perioada de „verificare" a ținut două săptămâni și jumătate, timp în care echipa de realizatori mai șlefuia pe ici, pe colo. Vizionările au declanșat o dezbatere după ce câțiva critici s-au grăbit să scrie imediat și nu tocmai laudativ, nemaiașteptând seara premierei, considerată oficial punct final al creației. Motivele erau legate de rating, cronicarii dorind să exploateze aviditatea pentru informații calde despre *Hamletul* mult așteptat. Indiferent de reacțiile critice, admiratorii oricum au mers să-l vadă.

Vestea dusă în cele patru zări ale planetei despre producția londoneză și intenția de-a fi accesibilă pentru cât mai multă lume i-a determinat pe producători să utilizeze un alt important vehicul de popularizare: cinematograful. La finalul seriei de reprezentații scenice, mai multe săli de cinema din diverse țări au găzduit o transmisiune live de la Barbican. Milioane de spectatori au urmărit-o.

Scanned with OKEN Scanner

# Barbican Centre, un concentrat de cultură înaltă

Dispus pe o suprafață relativ mică, în niveluri sub- și supraterane din zona zero a Londrei, Centrul Barbican armonizează cultura prezentului și clădirile vechi din perimetrul imobiliar cu același nume. Un complex cu buildinguri instituționale (City of London School for Girls) și locative (Turnul Shakespeare și Casa Defoe, construcții în stil brutalist) reunește peste 4.000 de londonezi ce-și petrec viața cotidiană în 2.014 apartamente. Îi invidiez pozitiv, mi-ar plăcea și mie ca dimineața, când mă uit pe geam, să văd splendida terasă în aer liber unde poți socializa acompaniat de susurul unui curs amenajat de ape, fântâni arteziene și mici cascade, vegetație și păsări (rațe sălbatice, printre ele), un miniecosistem greu de închipuit în buricul hiperaglomeratei metropole. Concentrarea de cultură e densă și variată: teatru, cinema, arte vizuale, literatură, muzică, și, prin concept, foarte aproape de consumatori, în rutina lor hebdomadară. Centrul Barbican există și lucrează pentru artiști, audiență și comunitate, un trio de misiune definit prin deschidere, participativitate, acceptare. Actualmente, Will Gompertz (fost director la Tate Media; a transformat o prelegere de teorie a artei într-un performance cu care a umplut sălile la Edinburgh Festival Fringe; a scris mai multe cărți, unele traduse și la noi) e directorul artistic la Barbican, amprenta imaginației lui îndrăznețe resimțindu-se în programul gândit pe mai multe axe, pentru toate categoriile de amatori de cultură. O dată pe lună se proiectează filme pentru persoane cu tulburări din spectrul autist, sindrom Tourette, anxietate, dificultăți de învățare, probleme

Scanned with OKEN Scanner

senzoriale. O vineri pe lună, biletele costă *Pay What You Can*, având opțiunea de a plăti între 3 și 15 lire, în raport de puterea de cumpărare. *Parent and baby screenings* sunt programate sâmbăta și luni dimineața, altfel spus, nu există categorie omisă din atenție.

O treime din bugetul Centrului (deschis ca fundație non-profit în 1986) vine de la City of London Corporation și Arts Council. Restul, de la o lungă listă de sponsori și donatori, corporații puternice sau oameni obișnuiți ca mine, care am contribuit cu 35 de lire cumpărându-mi biletul la stalul Theatre Hall pentru a vedea *Viața e vis*. Potrivit siteului oficial, Barbican e „un spațiu al colaborării, cocreației și conversației", un centru „dedicat pentru a face diferența local, național și internațional prin vocile și ideile artiștilor și comunităților". Misiunea lui e să „inspire, conecteze și să provoace dezbateri".

Luna aprilie a anului 2023 a pus reflectoarele pe trei mari artiști de teatru britanici: Simon McBurney, Katie Mitchell și Declan Donnellan. Teatrul Complicité și Simon McBurney au pregătit *Drive Your Plow over the Bones of the Dead/ Poartă-ți plugul peste oasele morților* a Olgăi Tokarczuk, cu Kathryn Hunter. Katie Mitchell a lucrat cu Headlong (coproducție cu Barbican) un experiment de *eco-theatre making*, intitulat *A Play for the Living in a Time of Extinction*, de Miranda Rose Hall. E a șasea montare a lui Mitchell pe teme eco, noua preocupare a artistei care-a impresionat mereu prin virajele de interes artistic și prin profunzimea cu care le-a ilustrat. E aproape un *must* ca *pre-show talks* să pregătească spectatorii pentru ceea ce urmează să vizioneze, să-i cunoască mai bine pe artiști, să-i apropie de public, să le clarifice esteticile. Mitchell și-a prezentat căutările prin miniconferința *Sustenabilitatea teatrului*, în care se înscrie și acest proiect itinerant. Regizoarea consideră că nu mai e suficient ca teatrul să se

Scanned with OKEN Scanner

limiteze la discuții despre urgențele ecologice. E momentul să treacă la acțiuni concrete. Așa că a demarat *A Play for the Living in a Time of Extinction*. În 2021, a avut prima etapă în Elveția, la Théâtre Vidy-Lausanne. Acolo, Jérôme Bell a decis să renunțe la cursele aeriene. Katie Mitchell nu mai zboară nici ea de când s-a edificat în privința imenselor efecte nocive ale transportului aerian, aflând din sursă sigură, de la un om de știință, când a lucrat la unul dintre spectacolele sale precedente cu el. Ce-i de făcut totuși pentru ca o creație să poată fi văzută în festivaluri? Regula *zero travel*! Altfel spus, un proiect circulă de unul singur, la nivel de concept, fără artiști și fără partea lui materială, în teatre partenere. După Lausanne, a fost Gent (Belgia), acum în Regat, Barbican, urmează Belgrade Theatre Coventry, Theatre Royal Plymouth, Live Theatre Newcastle, New Vic Newcastle-under-Lyme, York Theatre Royal. Acestea vor valorifica potențialul creativ local, respectând un set de norme agreate cu Mitchell. Ghidul, *touring score*, inserează regulile de urmat: itemi *secondhand* pentru decoruri și costume; actrița one-woman show-ului să fie de culoare sau dintr-o altă comunitate etnică subreprezentată; în spectacol să apară un cor local. *Eco-theatre making* asta înseamnă. Plus, foarte important, curentul electric necesar va fi generat în timpul spectacolului de bicicliști care pedalează în acest scop practic.

Katie Mitchell a vrut ca montarea textului (o monodramă de tip teatru în teatru cu Naomi, actriță a companiei Zero Omissions aflată în turneu cu producția *Climate Beasties*, care vorbește despre oameni ca o specie în curs de extincție) să respecte regulile de grijă față de mediu, printr-un teatru sustenabil. Feminist și ecologic, în același timp.

*Viața e vis* reprezintă pentru spanioli ce e *Hamlet* pentru britanici. Un text canonic despre monarhi, putere, dominare,

Scanned with OKEN Scanner

supunere, revoluție. În esență, cum sintetizează Declan Donnellan în broșura de la Barbican, „un text despre sensul existenței umane". Spectacolul a fost realizat în Spania, la Madrid, premiera a fost la Sevilla, în limba lui Calderón de la Barca, cu actori nativi (în coproducție cu Compañía Nacional de Teatro Clásico), la Londra cu supratitrare. Declan Donnellan și Nick Ormerod conving, din nou, prin claritatea retoricii scenice. Acest text (din 1635), care abundă în planuri alternative real/imaginar, considerații despre viață, putere, tiranie, rebeliune, identități deghizate, duplicitate, lingușire, lașitate, ticăloșie nu e deloc simplu de pus în scenă la patru secole de vremurile care l-au inspirat. Fondatorii Cheek by Jowl și-au făcut un renume din abordarea în spiritul timpului nostru a scrierilor canonice. Deși pare dificil de crezut, mie așa mi s-a părut, *Viața e vis* e întâia oară montată în Regat (precizarea e în broșură, negru pe alb, o preiau ca atare). Multiplicitatea planurilor de acțiune dramatică a fost rezolvată scenografic de Nick Ormerod printr-un perete fix care ocupa transversal scena, un verde închis, cu multe uși care secționează planul scenic în dincoace și dincolo, în văzut și nevăzut. Costumele și câteva elemente de recuzită contextualizează și clarifică, limpezind unde se petrece acțiunea și ce fac personajele. Conexiunile extratemporale vin din vestimentația scenică, din muzica și coregrafia parodice, amintind de visul actual, întruchipat pe marele ecran hollywoodian și pe micul ecran de sitcomuri cu râsete din off. Claritatea ideilor, secvențialitatea lor logică, alternarea registrelor grav și caricatural, raporturile lideri-mulțime (sugerată auditiv și prin transformarea publicului, implicat ca grup prin aprinderea luminii generale care asistă desfășurarea dramaturgică, relaționarea ad-hoc cu unii spectatori, adresarea directă) fac un spectacol ale cărui linii de edificare regizorală sunt ferme, neezitante.

Scanned with OKEN Scanner

Care a plăcut publicului. Cu viciul repetitivității, după judecata mea.

Nu e greu de deslușit din ce-am scris până aici că mi-a rămas o parte din sufletul cultural la Barbican. Vorbim despre creație de elită livrată accesibil, cu cel mai mare firesc, idealul de raportare a artiștilor la audiență.

## Publicații de specialitate

Chiar dacă informarea modernă s-a mutat în mediul online și e, ca format, mai condensată, revistele de specialitate constituie încă o importantă sursă pentru detalii despre spectacolele și artiștii preferați.

În Austria, *Die Bühne/Scena* apare fără întrerupere din 1924, iar în sumarul lunar include știri și interviuri cu realizatorii premierelor de pe scenele austriece. O face, evident, în avans, și are exclusivitate, ceea ce-i asigură succesul de piață. Nu e limitată editorial exclusiv la teatru, are ochi și pentru celelalte arte ale spectacolului, film, arte vizuale. Doritorii o pot cumpăra în rețelele de distribuție a presei și în tutungerii, dar o formulă ingenioasă, care face ca tirajul să atingă aproape 55.000 de exemplare, e distribuția odată cu abonamentul teatral. O mică paranteză privind sistemul abonamentelor, foarte dezvoltat în Viena. Burgtheater, de pildă, are în jur de 8.000 de abonamente, o variantă care le oferă posesorilor posibilitatea de-a viziona, cu un discount considerabil față de biletul luat de la casierie, cinci spectacole în aceeași zi a săptămânii (nu sâmbăta), în același loc din sală. Alte 7.300 de abonamente de un alt tip îi dau titularului șansa să achiziționeze biletele înainte ca acestea să fie publice, pentru orice zi din săptămână, în orice loc din sală.

Scanned with OKEN Scanner

În Germania, *nachtkritik.de* este site-ul cel mai vizitat. E administrat de la Berlin, din 2007, de o echipă de redacție compusă din zece redactori, plus 60 de autori care scriu constant. Cronicile ajung pe site în dimineața de după premieră, de unde și numele platformei („critica din noaptea post-premieră"). Există o secțiune de carte, film, de dicționar, conținutul e foarte dinamic.

În Franța, sunt mai multe publicații consacrate artelor spectacolului. Printre ele, *La scène/Scena,* „revista profesioniștilor spectacolului", cum scrie pe copertă, urmărind în egală măsură artele muzicii, teatrului, dansului, operei, circului. Abonații primesc două suplimente gratuite în fiecare trimestru *La Scène Artistes* (carieră și protejarea drepturilor artiștilor) și *Le Cahier des Productions* (cu informații despre producțiile viitoare). Strict de teatru se ocupă *Théâtre(s)/ Teatrul*, revista vieții teatrale. Actualitate scenică, interviuri, carnete de creație, fișe tematice, arhitectură teatrală, cronici, portrete de artiști (pe 20 de pagini!), fragmente din piese etc. Foarte interesant, în Hexagon există două publicații specializate în administrație culturală: *Jurisculture* (juridic, social și fiscal), cu apariție lunară, și *Juriscene*, care li se adresează tehnicienilor de scenă, în sumar cu articole despre protecția muncii, prevenirea incendiilor, proiecte legislative.

*WhatsOnStage.com* este o platformă londoneză existentă din 1996 ce inventariază toate spectacolele de pe teritoriul Regatului Unit al Marii Britanii și Irlandei de Nord, oferă bilete și organizează propria gală anuală de premii, WhatsOnStage Awards. Pagina reunește informații despre noile producții, interviuri, cronici, cam tot ce și-ar putea dori un iubitor de teatru, adus la zi, cu un material video și fotografic pe măsură. Merită câteva cuvinte și premiile pe care le acordă anual. Mai ales maniera de a alege premianții. Dar despre ele, într-un alt subcapitol.

Scanned with OKEN Scanner

*The Stage/Scena* există din 1880, iar pe hârtie e tipărită săptămânal. Are și versiune digitală și online, pe Facebook, Instagram, Twitter, LinkedIn, Pinterest, Google+. Printul este livrat la domiciliu pe bază de abonament, iar plătitorii beneficiază de o reducere de 10% din prețul unui bilet la teatru. Legătura cu activitatea teatrelor este perfect normală și aduce un spor de interes în privința publicului care dorește să fie la curent cu ce se mai petrece în showbiz. În *The Stage* se găsesc știri de ultimă oră (mai ales în formulele online), opinii ale experților, interviuri, cronici, anunțuri de joburi, sfaturi etc. Update-ul se face zilnic, rubricația e diversă, bogată.

## Cum e la noi?

Ajuns cu lectura aici, probabil îți trece prin minte întrebarea: la ce ajută să știi toate lucrurile acestea? Să clarific: a fi la curent cu peisajul publicistic echivalează cu a fi informat în privința mediilor de specialitate unde e reflectată creația artistică. Revistele sunt principala sursă de documentare și una dintre țintele unde ar fi bine să apară artiștii pentru a deveni mai cunoscuți. Notițe, cronici, interviuri ori alte feluri de semnalare a unui nume echivalează cu un spor de vizibilitate.

Am moderat, în 2019, la Bacău Fest Monodrame, o dezbatere al cărei titlu l-am ales în acord cu situația de fapt a presei de la noi: „Revistele de teatru din România, exerciții de supraviețuire". Întâlnirea era girată de Asociația Internațională a Criticilor de Teatru România (AICT.RO, eram atunci președinta acestui for), în cadrul unui proiect amplu ce-și propunea așezarea sub lupă a mai multor segmente din

Scanned with OKEN Scanner

teatrul nostru în sezonul care marca trei decenii de creație în libertate.

Peisajul național de gen numără două publicații: *Teatrul azi* și *Scena.ro*. Redacțiile acestor reviste au în medie unul-doi angajați, sediile sunt acasă la redactorii-șef, iar ședințele de număr se fac virtual sau telefonic.

*Teatrul azi* e editată de Fundația Culturală „Camil Petrescu" din București și e finanțată, conform legislației, de Ministerul Culturii, prin UNITER. Apare de câteva ori pe an, în ediții duble sau triple, cu un număr consistent de pagini, exclusiv tipărită, însă o selecție de articole pot fi citite și pe site-ul revistei. Cuprinsul reunește interviuri, cronici, istorie teatrală, recenzii, noutăți, studii etc. însoțite de un bogat material imagistic. Fundația editează și carte, în colecții care cuprinde peste 250 de titluri.

*Scena.ro* e un proiect independent al Asociației Române pentru Promovarea Artelor Spectacolului – ARPAS, din 2011. Versiunea print e distribuită prin abonament și prin câteva lanțuri de librării. Formatul revistei constă în aproximativ 40 de pagini, articole mai scurte, dinamice, racordate la prezentul artistic imediat, cu rezumate în limba engleză. Varianta web include alte materiale decât printul, pentru a evita autoconcurența. Indiferent de format, revistele teatrale de la noi apar grație pasiunii unor oameni care se încăpățânează ca ele să existe, pentru că sunt necesare. O artă, oricare ar fi ea, e incompletă fără feedback critic. Acestei misiuni i se adaugă și responsabilitatea modelării unui public ce trebuie atras spre sălile de spectacol.

Scanned with OKEN Scanner

## La ce sunt bune premiile?

Culturile anglo-saxone au mare încredere în clasamente. Orice ierarhizare constituie un util instrument orientativ în privința ofertelor de consum cultural, dacă sunt realizate după criterii riguros stabilite, ajustate în acord cu realitatea artistică. Entropia creativă a teatrului nu e doar oglindită de topurile din industria de gen, e stimulată de ele. Pe de o parte, clasifică după modelul „cea mai/cel mai...". Pe de altă parte, evidențiază noutatea, o încurajează. De aceea, palmaresurile sunt dinamice, se adaptează la mediul estetic, țin, adică, pasul cu trendurile. Cum pot încuraja premiile dezvoltarea unei direcții estetice? Acordându-i atenție, subliniind-o prin distingere în raport cu altele, încurajându-i pe creatori să exploreze și inoveze, să investească fantezie în demersuri îndrăznețe. Adică să aleagă potecile nedesțelenite, pentru că de acolo vine, în mod cert, recunoașterea. Iată câteva exemple.

## La englezi...

WhatsOnStage Awards sunt atașate platformei cu același nume din Marea Britanie. Regulamentul de acordare e clar și precis, dar nu rigid, cu mici transformări de la o ediție la alta, în funcție de schimbările din industria artistică. Eligibile sunt producțiile anului precedent, din ultima zi a lui decembrie până în noiembrie anul curent. Nominalizările sunt făcute de public, baza de selecție e foarte, foarte largă. Lista rezultată va indica preferințele spectatorilor și le va da sentimentul de implicare prin opinie, arătându-le că părerile lor

Scanned with OKEN Scanner

contează. Perioada pentru nominalizări începe, de regulă, la final de octombrie și se sistează fix după o lună. WhatsOnStage Awards sunt foarte cunoscute, există din 2003, iar de atunci au intrat în rutina anuală a celor obișnuiți să frecventeze teatrul. Podiumul include peste 20 de categorii, alături de cele, să le zicem clasice (cea mai bună actriță, cel mai bun actor etc.) figurând și cel mai bun coregraf, compozitor, ori cele care presupun expertiză tehnică, precum designul de lumini, video și sonor. Există chiar unele care țin cont de geografie: de pildă, cel mai bun spectacol regional. Pentru fiecare ediție sunt mii de votanți, opiniile lor configurând listele scurte (cu câte cinci nominalizări la fiecare secțiune), publicate la începutul lui decembrie. Apoi publicul trece la tura a doua a scrutinului, în care se poate implica până la finele lui ianuarie. Nu este permisă decât o singură validare, iar sistemul se bazează pe adresa de e-mail, pentru a garanta onestitatea votanților. Pentru premiile mai tehnice, se apelează la experți ai domeniului, fiind vorba despre o valorizare ce presupune cunoștințe de specialitate.

## La francezi...

Flexibile sunt și Premiile Molière din Franța, gestionate din 1987 încoace de asociația cu același nume, cu sprijinul Ministerului Culturii. Prin statut, Prix Molières se concentrează pe „artiștii și spectacolele remarcabile ale sezonului". Pentru a încuraja întinerirea mediului teatral, asociația acordă din când în când burse unor companii la început de drum, ca să le faciliteze efortul de creație în primele sezoane.

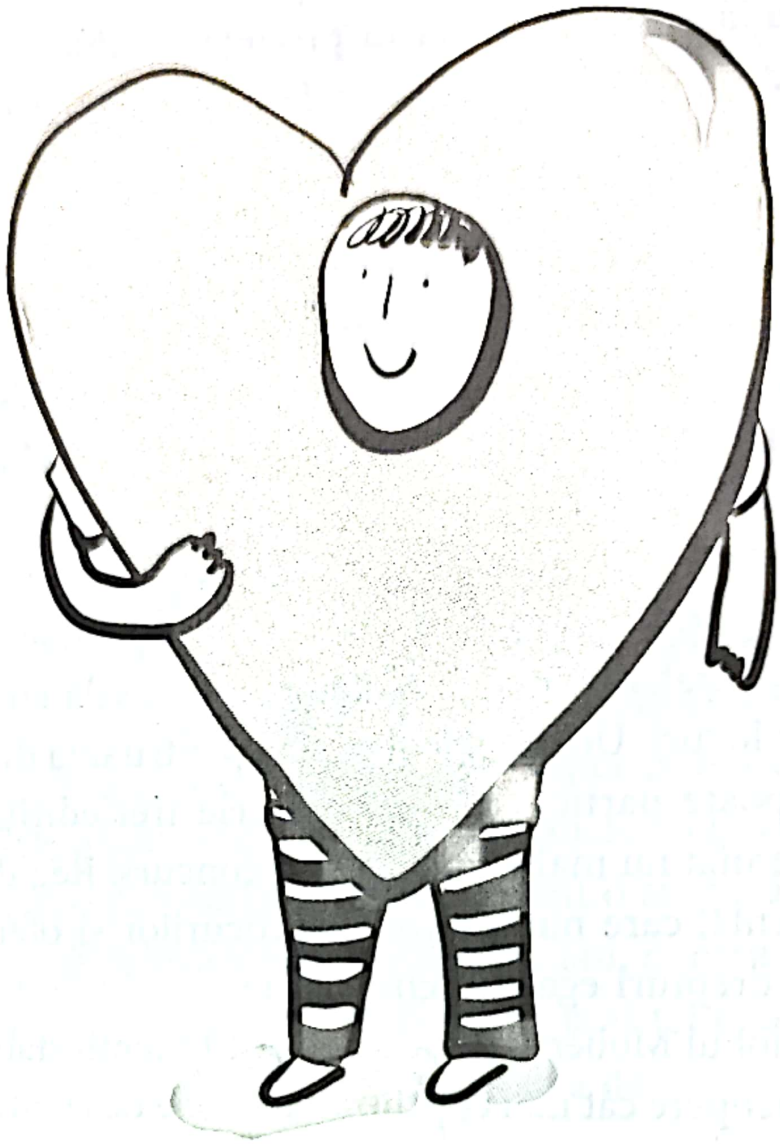
Scanned with OKEN Scanner

Asociația e foarte exactă în privința producțiilor ce pot intra în competiție. Pentru teatrele private, să fi înregistrat cel puțin 60 de reprezentații între 1 aprilie anul precedent și 31 martie anul în curs. Pentru spectacolele ce se adresează publicului tânăr, numărul minim cerut este de 40. Regula nu e arbitrară, urmărește ca trupele să deruleze o activitate continuă în decursul a 12 luni. Pentru teatrele publice numărul minim acceptat este 30 (în afara unor festivaluri), iar în cazul celor pentru copii cel puțin 25 de programări, dintre care 20 obligatoriu cu public nonșcolar. Pentru creațiile de divertisment de tip one-man/woman show, producția e musai să fi înregistrat 10.000 de spectatori într-o sală cu mai mult de 200 de locuri. Un spectacol eligibil pentru una dintre ediții nu mai poate participa la următoarele trei ediții, iar unul odată premiat nu mai poate intra în concurs. Reguli limpezi, transparente, care nu lasă loc echivocurilor și oferă o încadrare cu drepturi egale în competiție.

Portofoliul Molière-urilor numără 19 premii stabilite astfel încât să acopere cât mai cuprinzător zonele de creație teatrală. Cuantificând toate formele de organizare (sectorul de stat, sectorul privat), genuri (spectacole de comedie, muzical, creație vizuală, divertisment, monodramă), adresabilitate (teatru pentru adulți, teatru pentru copii și tineret), toate activitățile specifice teatrului (dramaturg francez în viață, adaptator, creator de lumini) și chiar o categorie deschisă pentru creații neașteptate care merită evidențiate („Revelație teatrală" feminină/masculină) etc.

Procedurile includ două etape, în care toți membrii Academiei Molière-urilor își exprimă votul. Academia este alcătuită din actori, regizori, dramaturgi, agenți, critici de teatru, jurnaliști teatrali, directori de teatre private din Sindicatul acestora sau din Asociația pentru Sprijinirea Teatrului Privat,

Scanned with OKEN Scanner




precum și din zece dintre organizatorii de turnee (listă alcătuită în acord cu Sindicatul Național al Antreprenorilor de Spectacole), directori de teatre de stat (teatre naționale, centre dramatice naționale etc.). În Academie se intră pe baza unei cereri și a unui CV. Nominalizările nu sunt limitate ca număr, oferind astfel oportunitatea ca în anii cu mai multe reușite deosebite, toți realizatorii lor să fie evidențiați, singura impunere fiind paritatea pentru sectoarele public și privat. Pentru cele individuale nominalizările sunt în număr de șase, iar pentru

Scanned with OKEN Scanner

anumite categorii (creaţie vizuală, spectacol muzical, umor, monodramă, publicul tânăr) în număr de patru. În linii generale, cam acestea sunt procedurile. Pentru mai multe detalii, puteţi accesa site-ul Molière-urilor[57]. Ideea de bază este ca, privind lista nominalizărilor, cineva interesat să-şi poată face o imagine de ansamblu asupra performanţelor teatrului francez dintr-un an. Cine a strălucit, ce genuri s-au dezvoltat, cine a excelat în inovaţie, ce e nou, ce rămâne constant în succesul de durată.

Fiecare votant are de respectat un set de reguli minimale, pentru a evita monopolizarea premiilor şi a le face să fie cât mai variate: pe un buletin, acelaşi spectacol nu poate apărea mai mult de cinci ori; pentru ca o categorie să beneficieze de al doilea tur, trebuie să aibă măcar trei nominalizaţi, altfel laurii nu se acordă; votanţii nu sunt obligaţi să aibă opţiuni pentru toate categoriile; dacă un actor apare la mai multe categorii, va conta categoria la care are cele mai multe voturi; pentru „Revelaţie teatrală", care poate însoţi toate categoriile pe sectoare, vor fi luaţi în considerare artiştii ce nu apar deloc în listă şi care nu au mai obţinut niciun alt Molière vreodată. Toţi membrii Academiei primesc prin poştă un buletin de vot pentru nominalizări şi, ulterior, un al doilea buletin de vot, pentru desemnarea câştigătorilor. Plicul e returnabil până la o dată fixată şi comunicată în prealabil. Elasticitatea palmaresului în acord cu oferta de creativitate din piaţă este, cum se vede, principiul fundamental. Diversitatea, preocuparea de-a profila cât mai multe demersuri şi artişti de valoare, de asemenea. În 2005, a existat chiar un *Molière inattendu*, obţinut de spectacolul *Camille C.* de Jonathan Kerr (regia Jean-Luc Moreau la Théâtre de l'Œuvre). Despre acesta, Armelle Héliot scria pentru *Le Figaro* aşa: „C. de la carismă. Evocare nouă

57. https://www.lesmolieres.com/, consultat martie, 2020.

Scanned with OKEN Scanner

și destul de neașteptată în forma sa, întrucât este vorba despre teatru muzical. Cu ceva și mai interesant: o onestitate fără cusur. Vivace și tandră, foarte bine condusă de Jean-Luc Moreau, sensibil și preocupat să confere substanță personajelor"[58].

Pe lângă bucuria de moment a recunoașterii și acreditării valorii, care sunt consecințele directe ale obținerii unei asemenea distincții? Curiozitatea publicului face ca pentru unele dintre aceste spectacole să se vândă apoi mai multe bilete. Realizatorilor le crește cota. Vorbim în Franța de moduri de producție bazate pe concurență, care combină sistemul de finanțare de stat și cel privat, cu angajamente pe perioade determinate. În terminologia economică, cota de piață se referă la raportul dintre vânzările unui producător și volumul total din sfera de referință[59]. În domeniul artistic ea relevă popularitatea unui artist, cât de mult sunt solicitate serviciile sale creative la un moment dat. Cu cât celebritatea este mai mare, cu atât cota sa este mai ridicată. Premiile pot contribui la ridicarea cotei.

## O rampă pentru talente emergente?

În principiu, orice premiu obținut de un tânăr artist e un levier de vizibilitate. La noi, industria teatrală se bazează pe Premiul pentru debut din palmaresul Premiilor UNITER (care

58. https://www.theatreonline.com/Spectacle/Camille-C-/11366, accesat în martie 2020.
59. Vezi Corneliu Munteanu, Emil Maxim, Constantin Sasu, Ștefan Prutianu, Adriana Zaiț, Adriana Manolică, Tudor Jijie, Adrian Monoranu, *Marketing. Principii, practici, orizonturi*, Iași, Sedcom Libris, 2006.

Scanned with OKEN Scanner

ia în vizor exclusiv primul rol/prima creație ca deținător al unei diplome de licență), și Gala Hop, o manifestare ce se adresează tinerilor absolvenți de Teatru. Plus proiecte sporadice inițiate de teatre într-un sezon sau altul, când focusul e așezat pe artiștii până-n 35 de ani.

La Gala Hop, în fiecare an, înscrișii trebuie să se lase inspirați de o temă prestabilită, să dea ce-i mai bun pentru ca juriul de preselecție să-i cearnă pe finaliști. În timpul concursului, cei ce doresc să fie văzuți și evaluați își susțin momentele, individuale ori de grup, iar un al doilea juriu stabilește palmaresul anului. Există Marele Premiu „Ștefan Iordache", Premiile pentru cel mai bun actor/actriță, la secțiunea individual, distincții pentru secțiunea grup (cea mai bună trupă de actori) și câteva distincții speciale – Premiul „Sică Alexandrescu", Premiul „Timică" și Premiul „Yorick" acordat unui actor/unei actrițe sau unei trupe de teatru pentru „a fi sau a nu fi altfel pe scenă". Perdanții suspină, unii se consideră nedreptățiți; laureații jubilează, își trec succesul în CV, presa scrie despre ei, managerii care ajung pe-acolo îi felicită și încurajează. Apoi se întorc fiecare în colțul lor de țară de unde a venit. Și speră ca Hopul pe care l-au trecut să le aducă măcar un rol, măcar un contract pe perioadă (ne)determinată.

Ajută un premiu la început de carieră? Ar trebui să fie o binecuvântare profesională, să asigure un start bun. Am urmărit de curiozitate listele mai din urmă, încercând să-mi dau seama cum i-a ajutat sau nu distincția pe unii dintre foștii mei studenți. În 2011, Bianca Ioan a luat Premiul „Timică" („premiul pentru o comedie bună", cum zice ea) și Premiul publicului („un premiu pentru că publicul a râs și a votat"). Bianca Ioan e talentată și deșteaptă, îndrăzneață, cu simț scenic. Am văzut-o în câteva producții independente și, o dată, la sala Universității Naționale de Arte „George Enescu" din Iași,

Scanned with OKEN Scanner

cu momentele de la Hop. Acum nu știu exact ce face, dar după ce a câștigat la Hop, un text de-al ei a fost găzduit de blogul lui Marius Manole. E intitulat „Scrisoare deschisă către absolventul de teatru dezamăgit". Zice așa: „Gala Hop e un mare Hop, chiar dacă nu mă crezi. [...] Nimic nu-i mai bun după licență decât Gala Hop. [...] Poate că nu mă îmbrac cu stil. Poate că nu e bine că nu am o pereche de pantofi cu toc. Poate mă pierd în București și fac ochii mari în fața taximetriștilor. Poate dau «Bună seara» cu jumătate de gură sau uneori vorbesc prea tare. Poate încă nu știu când trebuie să folosesc doar jumătate de gură și când să vorbesc tare. Poate că nu știu să reacționez într-un milion de situații. Poate îmi pare rău că ai mei investesc 3-5 ani într-un șomer. Poate m-am săturat să fiu întrebată când o să apar la televizor și de ce nu prind și eu vreo reclamă la Dero...". Textul ei, pe care l-ar putea susține cu brio ca monolog, e expresia unei sume de așteptări, de visuri perfect firești la început de drum. Marius Manole, actorul cu blogul, a participat și el la Hop, în 2001, dar nu a câștigat nimic. Via Teatrul „Maria Filotti" Brăila a ajuns în București și știm cu toții ce poate face pe scenă. Amintindu-și de 2001, spunea că atunci, în adâncul sufletului, era convins că absolvenții din Capitală fuseseră favorizați. Dar privindu-i atent pe ceilalți, și-a dat seama unde se afla „în meserie".

Hop e un *showcase*, unde cei care doresc și trec de prima instanță evaluatoare încearcă să-și facă intrarea în lumea teatrului. Provin din diferite centre universitare, din ani diferiți, nu sunt întotdeauna cei mai buni, dar vor să participe, să se compare cu alții ca ei. Gala nu este și nici nu-și propune să fie o imagine completă a noilor generații care ies din școală. Privită din perspectiva junilor ce trec pe-acolo, i-ar folosi o finalitate mai pragmatică, mai concretă, care să faciliteze debutul. Cum ar fi o bursă ori un contract.

Scanned with OKEN Scanner

În 2012, Loredana Cosovanu a fost desemnată Cea mai bună actriță. A impresionat juriul cu monologul *Crize* după Mihai Ignat. A absolvit Universitatea „George Enescu" în 2009, a jucat în câteva proiecte independente, dar și în colaborare, la Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași. În *Povestiri de familie* interpreta Balerina, iar la Radu Afrim, în *Visul unei nopți de vară*, Hermia. Oricine a văzut cele două spectacole trebuie să fi remarcat cât de mult a progresat și ce mult bine i-a făcut lucrul cu Radu Afrim, care se pricepe să descopere actori și să-i reinventeze scenic pe cei deja consacrați. Colaborările de genul acesta dovedesc cât de mult contează să lucrezi și în afara clasei de Actorie, să repeți cu regizori de stiluri și abordări diverse. Acum Loredana Cosovanu este în echipa Teatrului Excelsior București. Capitala are o cu totul altă ofertă decât celelalte orașe teatrale ale României. Dar și un alt nivel de concurență. Sfatul meu e să încerci în cât mai multe locuri (mai mulți absolvenți de Iași s-au angajat la Giurgiu, la Teatrul de-acolo, care are o dinamică bună), să fii flexibili, să lucrezi și da, când se poate, să devii și selectiv.) La ediția din 2013 a Festivalului Internațional de Teatru pentru Publicul Tânăr (FITPT) pe care îl curatoriez, i-am reunit pe absolvenții de Iași laureați la Gala Hop într-un spectacol colaj cu fragmentele care au impresionat juriile. L-am intitulat *Hop...la Iași* și a fost foarte bine primit. Publicul larg a venit să-i vadă ca să-i aplaude; colegii, ca să-i vadă, să-i aplaude și să învețe din experiențele lor.

E Gala Hop o rampă de lansare? Greu de răspuns. Privind palmaresurile din urmă, dai peste Pavel Bartoș (1999), Ana Maria Marinca (2001), Marius Rizea (2001), Andreea Bibiri (2001), Mirela Oprișor (2002), Marius Damian (2004), Ionuț Caras (2005), Matei Rotaru (2008) etc. Dar și peste foarte multe nume deloc cunoscute. Cum ziceam, nu există o rețetă a reușitei.

Scanned with OKEN Scanner

# Premiul Europa pentru Teatru

Istoria lui Europe Theatre Prize/Premiul Europa pentru Teatru a început în 1987, ca proiect-pilot al Comisiei Europene. Instituirea lui este legată de personalități politice de-atunci – Jacques Delors (președintele Comisiei Europene), Carlo Ripa di Meana (comisarul pentru Cultură), Jack Lang (ministru al Culturii în Franța). Ideea îi aparține lui Alessandro Martinez, colaborator apropiat al lui Carlo Ripa di Meana, acum secretar general al ONG-ului care girează întreaga logistică de acordare. Melina Mercouri, care a lansat și încurajat circuitul capitalelor culturale europene, a susținut și ea acordarea Premiului, iar la prima ediție acesta a fost acordat sub patronajul său. Un sprijin substanțial și constant a venit dinspre Jack Lang, în prezent, președintele Asociației care gestionează deliberările și acordarea premiului. După numai trei ani de la prima ediție, Premiul Europa pentru Teatru și-a adăugat un confrate, Europe Prize Theatrical Realities/Premiul Europa Realități Teatrale, vizând explicit inițiativele înnoitoare din câmpul teatral. Competiția a cunoscut extensii, căci mediul artelor spectacolului a primit-o foarte bine, ca pe o modalitate de a reliefa personalități inovatoare. Astfel încât, din 2002, Europe Theatre Prize a fost recunoscut de Parlamentul European și de Consiliul European ca „organizație de interes cultural european", emblema devenind o certificare a rezonanțelor crescânde pe care le-a obținut într-un timp scurt în perimetrul artistic continental.

Europe Prize Theatrical Realities/Premiul Europa Realități Teatrale își concentrează atenția asupra „interdisciplinarității, integrării și cooperării dintre teatru și alte arte", după cum

Scanned with OKEN Scanner

este precizat în regulament. Distincția „țintește și încurajează tendințe și inițiative teatrale europene, în toate formele, articulările și expresiile, privind, de asemenea, muzica și dansul ca variante de expresie ale teatralității"[60]. Premiul Europa Realități Teatrale urmărește sublinierea calităților surprinzătoare ale unei opere, valoarea unui creator, el putând fi acordat unei companii, unui artist, unui ansamblu, ca „oportunitate pentru întâlnirea și confruntarea diferitelor moduri de expresie ale teatrului european". Pe lângă „caracterul inovativ și originalitatea operei", unul dintre criterii, nu definitoriu, dar luat aproape mereu tacit în calcul, este varietatea geografică.

Și juriul care decide atribuirea ia în considerare o bază de consultare foarte largă. În acest sens, apelează la un consiliu extins, alcătuit din membri ai Uniunii Teatrelor Europene, Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, Institutului Internațional de Teatru al UNESCO, Asociației Festivalurilor Europene și ai Europei, Uniunea Școlilor și Academiilor de Teatru, foști laureați, reprezentanți ai unor festivaluri europene de prim rang, critici de la cele mai importante publicații. Țelul este scanarea cât mai cuprinzătoare a ceea ce se petrece mai nou și mai interesant pe scena continentală. Fiecare expert solicitat să facă nominalizări are dreptul să propună șase artiști sau companii, nominalizările fiind confidențiale. Am făcut și eu parte în mai multe rânduri dintre cei aproape 300 de experți cărora li s-au cerut propuneri și am participat la festivitățile de decernare.

Până acum, au fost premiați creatori și organizații din diverse țări, niciunul/niciuna din România. Explicația este complexă și pornește din faptul că artiștii noștri sunt încă prea puțin cunoscuți în afara granițelor, fiind absenți de la

60. Vezi http://www.premio-europa.org/etp2018/index.html.

Scanned with OKEN Scanner

marile festivaluri europene. România a lipsit de la Avignon, din selecția oficială, mai bine de 19 ani, după prezențele Teatrului Național „Marin Sorescu" din Craiova cu marile spectacole ale lui Silviu Purcărete. Până când Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu a readus teatrul nostru acolo, prin *Solitaritate*, creație a Gianinei Cărbunariu (2014). Situația se repetă și cu alte festivaluri importante, inclusiv cele din fostele țări comuniste! Din păcate, implicarea românească în schimbul de valori europene e încă minimală, cultura noastră fiind mai ales una care absoarbe (prin traduceri, artiști și spectacole invitate). Așa încât, de regulă, creatorii români sunt nominalizați cvasi-exclusiv de criticii români solicitați să facă propuneri. Condiția ca un artist sau o companie să intre pe lista înaintată juriului final este să obțină cel puțin două nominalizări. Urmează alte filtre, dar de acolo se selectează câștigătorii, iar odată urcat în acest club, nu poți decât spera că îți va veni rândul să convingi prin ceea ce faci și că vei primi premiul la un moment dat. Să fii original, să ai continuitate în proiect, să te faci cunoscut, pe continent și-n lume, să te menții în spotul specialiștilor europeni, adică să participi la festivaluri internaționale din primul cerc valoric sunt câteva dintre „secrete". Lista de așteptare e destul de lungă, dar acolo se află și ai noștri Radu Afrim, Gianina Cărbunariu și, mai recent, Bobi Pricop.

Ca deschidere, Premio Europa per il Teatro, asociație al cărei sediu este în Italia, „călătorește" în diverse locuri dispuse să se implice în derulare. Gala este găzduită de manifestări europene de gen, dar nu are loc în fiecare an. Evenimentul se bucură de fiecare dată de festivități ample: în 1986, de pildă, a fost decernat la Taormina, în străvechiul amfiteatru, ceremonia fiind televizată. Președinta juriului a fost actrița Irene Papas, iar laurii au răsplătit aportul estetic al lui Ariane

Scanned with OKEN Scanner

Mnouchkine și al companiei ei pariziene, Théâtre du Soleil[61]. Au urmat Peter Brook, Giorgio Strehler, Luca Ronconi etc., practic toate numele mari care au scris istoria recentă a teatrului european. Până în prezent au fost 15 ediții.

La categoria Europa Realități Teatrale, primul câștigător al laurilor a fost Anatoli Vassiliev (Rusia), iar în lista premianților celor 15 ediții apar, printre alții, Royal Court Theatre, Societas Raffaello Sanzio, Rimini Protokoll, Alvis Hermanis, Josef Nadj, Sasha Waltz, Pippo Delbono, Rodrigo Garcia, François Tanguy și Théâtre du Radeau, Katie Mitchell, Joël Pommerat etc. An de an, harta celor mai originali creatori din domeniu se îmbogățește. Topul include în prezent 45 de competitori cărora li se alătură anual alții, pentru că inovațiile estetice curg, iar autorii lor trebuie evidențiați.

Detaliile tehnice sau de regulament care însoțesc procedurile de nominalizare și votare leagă trecutul recent și prezentul inovativ, aducând alături foști premianți și cei ce au întrunit sufragiile juriului internațional din anul în curs. Distincțiile și motivarea sunt făcute publice cu mult înainte de începerea evenimentului, pentru că una dintre condițiile ferme (și firești) este ca toți premianții să participe la festivitate. Altfel, pierd distincția.

Palmaresul mai are și o altă componentă – *Returns*, care-și propune să readucă în program foști laureați, cu o creație recentă, pentru a li se vedea evoluția. Poate și pentru a certifica inspirația juriului.

61. Pentru mai multe detalii legate de teatrul de la Cartușeria Vincennes de la marginea Parisului, vezi Oltița Cîntec, *Spoturi pe scenele lumii. Incursiuni în teatrul contemporan*, Iași, Cronica, 2003, pp. 48-56.

Scanned with OKEN Scanner

## Nu există publicitate negativă! Există doar publicitate

Butada din titlu, care a făcut carieră mondială și a rezistat atât de bine în timp, îi aparține lui Phineas Taylor Barnum și a fost lansată la finele secolului al XIX-lea. Barnum era un întreprinzător activ în domenii înrudite, de pe urma cărora s-a îmbogățit. A fost om de teatru, de teatru comercial, a cofondat o companie de circ care a funcționat un număr impresionant de ani, până în 2007, și-a folosit notorietatea (nu tocmai pozitivă, pentru că imagina tot felul de poante publice care i-au adus o grămadă de procese pe motive de defăimare) și a ajuns primar al orașului Bridgeport, Connecticut. Pentru două legislaturi, a fost ales în Congresul american. A avut, adică, o carieră cât se poate de eclectică, numitorul comun fiind priceperea de a ieși în evidență.

## Actoria și politica

Deschid aici o paranteză care, doar aparent, nu are legătură cu subiectul. De fapt are și încă una profundă. A trece de la zona divertismentului la activitatea politică nu e un lucru chiar atât de neobișnuit. Exemplele de actori care au ajuns politicieni sunt destul de numeroase. În zilele noastre, în democrațiile foarte tinere ori fragile, de multe ori actoria și politica, ficțiunea și realitatea ajung să se confunde. În primul rând, datorită vizibilității de care se bucură și una, și cealaltă. Apoi, întrucât politica presupune structural un set de calități

Scanned with OKEN Scanner

comune cu histrionismul scenic. De aceea, politicienii moderni includ în echipele de campanie și actori ori profesori de actorie care să-i învețe mecanismele de captare a simpatiei electoratului. Maniera de-a vorbi în public, mimica, gestica sunt exersate în prealabil, astfel încât puțin din ceea ce vedem în comportamentul oamenilor politici e pur și simplu natural. Majoritatea joacă un rol studiat, pregătit cu ajutorul specialiștilor în comunicare. Pentru foarte mulți electori, interpretul se confundă cu rolul, iar când votul e emoțional și vizează soluții de salvare mesianică, nu mai sunt deloc de mirare rezultate de genul celor din Ucraina, de exemplu. Acolo, la alegerile precedente președinția i-a revenit unui actor: Volodimir Zelenski[62]. Popularitatea lui se datorează unui serial de televiziune unde interpreta un profesor de liceu ajuns în fruntea statului. Conform scenariului de comedie, personajul pune lucrurile în ordine în fosta republică din conglomeratul istoric URSS. Dincolo de ușoara ilaritate, situația e demnă de analiză, mai ales că nu e una izolată. Cetățenii au proiectat în persoana sa toate calitățile pe care personajul le-a întruchipat pe ecran: un luptător împotriva corupției, un om puternic care va rezolva conflictul belicos din estul țării și va negocia cu Putin de la egal la egal! Dacă într-un scenariu situațiile acestea sunt posibile din condei, realitatea e mai mereu alta, întrucât politica nu e deloc un parcurs solitar. Un politician e parte a unui partid, a unui context, a unor instituții, adică a unui angrenaj complex unde reprezintă doar

62. Între timp, prestația din timpul războiului de apărare în fața agresiunii Rusiei putiniste a relevant calitățile de lider autentic ale lui Zelenski. Orice lider trebuie să aibă niște însușiri care țin de actorie, carismă, în principal, capacitatea de-a comunica, de-a transmite emoție. Zelenski le are!

Scanned with OKEN Scanner

o mică roată. De ce l-au votat totuşi ucrainenii pe Volodimir Zelenski? Probabil dintr-un reflex de *wishful thinking*, transferându-i trăsăturile liderului perfect pentru țara lor în acel moment. Au votat emoțional, nu rațional, cum ar impune asemenea situații dificile. Însă votul rațional e un exercițiu al maturității electorale. Rezultatele întruchipează ceea ce iluzia artistică le-a servit în case prin intermediul micului ecran şi e condensat în rolul jucat de Zelenski. O poveste i-a făcut să viseze cu ochii deschişi „ce bine-ar fi dacă...". N-au mai distins între imaginar şi concret, lăsându-se seduşi de o ficțiune livrată episodic şi în reluare, în care Zelenski e doar o imagine abil exploatată, în spatele căreia se află o maşinărie mult mai complicată. În plină civilizație a spectacolului, când totul e un show global, omului de rând îi e dificil până la imposibil să disjungă zorzoanele de conținut.

Nu-i vorbă, se întâmplă şi la case mai mari! În contextul american, un exemplu notoriu este cel al lui Ronald Reagan. Actor „la bază", Reagan a virat către politică, o sferă în care carisma şi ştiința de-a se conecta cu oamenii l-au ajutat să devină cel de-al 40-lea preşedinte al Statelor Unite (1981-1989), pentru două mandate. Arnold Schwarzenegger era un star în plină glorie când a candidat pentru poziția de guvernator al Californiei şi a fost ales în două rânduri (2003-2011). Cu certitudine, cariera sa de interpret al unor roluri de dur în filme comerciale de acțiune (de logică şi gust îndoielnice, de cele mai multe ori) l-a ajutat să-i convingă pe californieni şi să câştige fără dificultăți cursa electorală. Privind retrospectiv, Schwarzenegger n-a făcut treabă rea. S-a achitat mai mult decât onorabil de misiunea asumată. Un alt interpret de justițiari i-a persuadat pe locuitorii din Carmel-by-the-Sea să-l voteze primar: Clint Eastwood (1986-1988). Lista vedetelor americane care au cochetat cu politica e mai lungă, dar mulți

Scanned with OKEN Scanner

n-au fost luați în serios. Democrația americană e totuși cea mai veche, iar gândirea critică funcționează la cote profilactice.

Să traversăm oceanul și să vedem cum stau lucrurile pe „bătrânul continent". În Italia, actrița Ilona Staller a ajuns în parlament. Nu știi cine-i Staller? E mai cunoscută sub numele Cicciolina și vine dintr-o zonă de activitate artistică aparte, filmele XXX. Împreună cu un alt *porn-star*, Moanna Pozzi, Cicciolina a înființat în 1991 Partidul Iubirii, pe listele căruia a și intrat în legislativul din peninsulă (1987-1991). Mandatul ei n-a fost tocmai o reușită, dar a alimentat cu episoade pitorești presa internațională. Una dintre inițiative a fost să rezolve pacea cu Irakul oferindu-se să aibă o partidă de amor cu Saddam Hussein! În 2012, Staller a fondat un alt partid – al Democrației, Naturii și Iubirii, în semn de protest la decizia de a tăia pensiile foștilor parlamentari. Platforma ideologică a noii grupări includea legalizarea mariajului între persoanele de același sex și a consumului medical de marijuana, redeschiderea bordelurilor, un venit minim garantat pentru tineri, îmbunătățirea sistemului judiciar și eliminarea privilegiilor castei de politicieni bogați etc. În ciuda tentantelor propuneri, proiectul n-a avut mare priză.

## David Lodge și nevoia de reclamă

Revenind la publicitate și la regulile ei de aur, vorba lui Barnum are și o variantă care-i aparține lui Oscar Wilde, elaborată cam în același timp. Autorul britanic era convins că în viață există un singur lucru mai rău decât a fi bârfit: a nu se vorbi deloc despre tine!

Mi-am reamintit de aceste ziceri devenite vorbe de duh ale PR-ului când am citit romanul lui David Lodge, *Crudul*

Scanned with OKEN Scanner

*adevăr*[63]. Inițial, Lodge scrisese o piesă de teatru cu același nume, care s-a jucat în premieră la Birmingham Repertory Theatre, în februarie 1998. Personaje principale sunt doi scriitori de succes trecuți de prima tinerețe: unul, fost romancier, retras la casa de la țară pentru a realiza tot soiul de antologii; celălalt, dramaturg convertit din motive pecuniare la scenarii de film și de televiziune. Miza tematică este nevoia avidă, aproape compulsivă a celebrităților de a apărea în presă, de a dezvălui secrete personale, unele nu foarte onorante, ori chiar de-a inventa întâmplări, doar de dragul ratingului. Un aspect la fel de important în evoluția textului lui Lodge vizează deontologia presei, pentru că jurnalista de la suplimentul de weekend al lui *Sentinel* care-i intervievează pe cei doi vechi prieteni și-a făcut un renume din încondeierea interlocutorilor în tonuri cât se poate de acide. Acest „pact cu diavolul" al faimei, care e nevoia de a fi mereu în atenție, dar și teama de nestăpânit cu privire la ce va zice critica și publicul despre o creație și realizatorul ei sunt tratate în *Crudul adevăr* cu umor britanic. David Lodge valorifică experiențe personale pe care le tratează cu o știință foarte precisă de-a conduce narațiunea și de-a purta dialogurile. Romanul și piesa ating o mulțime de subteme în egală măsură atractive. Interviul ca modalitate de tranzacție sau ca joc, etica intervievării celebrităților, funcția culturală a artistului, rostul agentului literar, precum și meseriile artistice ca noduri ale unor rețele socioprofesionale sunt numai câteva dintre aspectele dezvoltate cu inteligență de prozator. E atins acolo și rolul agentului, care mijlocește relația cu presa, în general cam toate elementele din aria de management al carierei. În SUA, de pildă, celebrităților de prim-rang au un publicist responsabil de acest

63. David Lodge, *Crudul adevăr*, trad. de George Volceanov, Iași, Polirom, 2006.

Scanned with OKEN Scanner

segment de vizibilitate, condiționând acceptul acordării unui interviu de citirea prealabilă a ceea ce urmează să fie tipărit. Până și fotografiile trec prin filtrul publicistului.

Agentul real al lui David Lodge este Simon Blakey, de la compania The Agency (fondată în 1995). Blakey a fost producător la ITV și BBC, iar actuala listă de artiști de drepturile cărora se îngrijește include vreo 30 de scriitori, dramaturgi, regizori de film și televiziune, teatru. Pentru a fi cât mai bine reprezentat, Lodge are agenți și în străinătate, în țări precum Franța, SUA etc.

Și, dacă tot l-am adus în atenție pe David Lodge, să mai spun că ilustrul prozator are la activ un total de trei piese de teatru: *Crudul adevăr*, *The Writing Game*, care a devenit și serial de televiziune (1995), și *Secret Thoughts* (2011), bazat pe romanul *Thinks*... Sub aspect estetic interesantă e, în cazul său, adaptabilitatea creativă la cele două genuri, felul în care translează din literar în teatral, cum transformă un roman într-o piesă de teatru. Piesele sale sunt evident teatru de text, ceea ce contează în primul rând fiind contextul, maniera în care evoluează acțiunea, portretizarea personajelor și calitatea schimbului de replici.

## Vedeta și influencerii

„În ziua de azi se face prea multă publicitate, iar lumea confundă succesul cu realizările adevărate", scrie Lodge, în *Crudul adevăr*. Civilizația spectacolului[64] în care trăim pune

64. Vezi lucrarea foarte interesantă a lui Mario Vargas Llosa *Civilizația spectacolului*, trad. de Marin Mălaicu-Hondrari, București, Humanitas, 2016.

Scanned with OKEN Scanner

accent mai degrabă pe cantitativ și pe popularitate și mai puțin pe adevăratele realizări. Se cuantifică aparițiile „pe sticlă", pe cât posibil în prime-time, numărul de urmăritori pe rețele de socializare, like-urile, itemi ce favorizează aparența în detrimentul conținutului. Culoarul deschis de nevoia de idoli, de a fi cât mai cunoscut, cât mai expus a generat o categorie specializată, un intermediar între producători, oferta lor și consumatori: influencerii. Zorii acestei activități sunt începutul anilor '50, când liderii de opinie jucau rolul de interfață între sursele de informare și consumator. Fiecare lider de opinie are sau își creează un anturaj, o comunitate care le acordă încredere și ale căror păreri le înrâurește gândirea și deciziile. Între timp, numele a evoluat spre influenceri, ocupația lor fiind de a se informa, a testa, a filtra dintr-o abundență de produse, recomandându-le pe cele în care au încredere. Unii au o meserie stabilă, pentru care s-au specializat, dar au și bloguri, conturi pe rețele de socializare și canale YouTube de care se ocupă în timpul liber, transformând o pasiune într-o sursă de vizibilitate și de bani. Algoritmii digitali le asigură venituri din aceste practici, rezultate din publicitatea asociată. În raport cu numărul de urmăritori, câștigurile pot fi surprinzătoare. Alții sunt deja celebri și fac din *influencing* un vehicul adiacent de popularitate. Fascinația românilor pentru neologisme a condus la preluarea rapidă a termenului, fără să existe un echivalent autohton perfect acoperitor.

Influencerii și-au construit în mediul online reputația de-a fi pricepuți într-un anumit domeniu (influencer de nișă) sau în domenii de interes general (influencer generalist). Dicționarele explicative îi prezintă ca persoane care, prin ceea ce spun sau scriu, prin imaginea publică pe care și-o construiesc,

Scanned with OKEN Scanner

se impun drept cunoscători, inspiră încredere comunității virtuale căreia i se adresează și reușesc schimbarea comportamentelor de consum. Definiția este completată de precizarea obligatorie că acest gen de servicii sunt răsplătite într-un fel sau altul de producători (li se trimit eșantioane, sunt invitați la evenimentele de lansare, se încheie contracte de marketing etc.), așa încât recomandările trebuie privite cu măsură critică și evaluate în conformitate cu aceleași reguli ca oricare altă formă de publicitate. Și mai trebuie spus că adesea ei relativizează valoarea și induc confuzie. Poate nu deliberat, însă o promovare prea agresivă conduce la percepții deformate asupra însușirilor unui produs.

Crearea unei comunități de urmăritori, dezvoltarea ei continuă, menținerea legăturii cu fanii se fac printr-o activitate susținută în mediul online. Influencerii atrag urmăritori prin frecvența postărilor, conținut (multă imagine, text concentrat, ușor de parcurs, stil alert, ton colocvial), elemente surpriză sau care stimulează reacțiile prin comentarii. Mulți se vor lăsa convinși și vor cumpăra. Strategiile diferă și în funcție de publicul-țintă. Unii optează pentru abordarea prietenoasă, caldă, deschisă; alții preferă un stil mai îndrăzneț, agresiv, chiar la limita civilității. Misiunea acestor agenți de marketing este, desigur, creșterea vânzărilor. Să nu pierdem din vedere nici algoritmii mediului virtual, un element care prin mecanismele proprii controlează vizibilitatea electronică, inclusiv via reclamă plătită.

O ultimă distincție: cei ce contribuie la diseminarea unor idei, a unor tipuri de atitudini, de raportare la anumite situații sau contexte concrete sunt formatori de opinie, *trendsetters*. Postura are legătură structurală cu relaționarea socială, cu capacitatea persoanei respective de a menține legătura pe cât mai multe rețele de socializare, în forme cât mai originale cu

Scanned with OKEN Scanner

propriul grup de followeri. Pe care trebuie să îl cultive și să îl extindă continuu.

Statisticile arată că mai bine de jumătate din populația lumii este pe rețele de socializare. Un mediu vast, numai bun de colonizat și în privința apariției unor persoane foarte active și bune cunoscătoare ale online-ului care să îi ghideze pe utilizatori în opțiuni. Blogurile, canalul YouTube, Facebook, Twitter, Instagram, TikTok sunt numai câteva dintre ele și, foarte probabil, în intervalul dintre scrierea/tipărirea acestor rânduri și momentul în care le citești, alte aplicații vor fi apărut și vor fi cucerit interesul internauților. Succesul de care se bucură e fragmentat pe categorii de vârste, mai ales, fiecare generație preferând o anumită variantă pe care o utilizează alături de prieteni. Din această perspectivă, ne putem imagina lumea ca un univers compus dintr-o puzderie de bule care nu prea comunică între ele. Scriam în urmă cu câțiva ani[65] despre un aspect unic la scară istorică, faptul că pentru prima oară în cronologia universală patru generații împart timpul prezent și înregistrează diferențe nete, adesea tranșante în profilul generaționist care le autentifică, mult mai categorice decât altădată chiar la indivizi cu vârste apropiate. Generația *boomer*-ilor, generația X, generația Y (milenialii), generația Z sunt drastic diferite, mai ales acestea din urmă, deși nu există mari deosebiri de etate între cei care le compun. Milenialii au între 24 și 40 de ani, au descoperit internetul pe *dial-up* și cam jumătate din viață nu au avut acces la internet mobil. Generația Z are între 14 și 23 de ani, este atașată de internetul mobil și, deși componenții sunt foarte apropiați

65. Oltița Cîntec (coord.), *Teatrul și publicul său tânăr. Realități românești/Theatre and Young Audience. Romanian Realities*, Iași, Timpul, 2018.

Scanned with OKEN Scanner

cronologic de mileniali, ca grup se disting. Milenialii preferă Facebook (83%), în timp ce generația Z preferă Instagram (80%). 63% dintre mileniali folosesc social media în primul rând pentru a împărtăși materiale video, iar 73% dintre cei din generația Z folosesc social media în primul rând pentru relaționare, fiind cea mai conectată din istorie în ceea ce privește utilizarea intensivă a tehnologiei. Dintr-o altă perspectivă, a intrat în circulație termenul generația Q. L-a lansat Thomas Friedman într-un articol în *The New York Times*[66] și desemnează prin el *Quiet Americans*. „Sunt impresionat pentru că sunt mai optimiști și mai idealiști decât ar trebui să fie. Sunt surprins pentru că sunt mult prea puțin radicali și angajați politic decât ar trebui. Din aceste motive le-am zis Generația Q – americanii tăcuți, în cel mai adevărat sens al termenului, urmărindu-și idealismul în tăcere, acasă și în străinătate. Dar Generația Q poate fi prea tăcută, prea online pentru binele ei și pentru binele țării." Și deși circumstanțele social-economice din Lumea Nouă diferă de cele de pe bătrânul continent, unele aspecte sunt comune.

Indiferent de rețeaua de socializare agreată, conținutul postărilor înseamnă preponderent elemente vizuale, dinamică, din ce în ce mai puțin text, un limbaj accesibil, o durată scurtă. Podcasturile au captat un interes crescut în ultimii ani, în principal datorită faptului că pot fi audiate în timp ce faci și o altă activitate (șofat, treburi casnice etc.), în acest sistem *multi-tasking* care s-a impus în cotidianul tuturor. Relația cu tehnologia este din ce în ce mai intensă, iar pandemia cu noul Coronavirus a accelerat-o. Beneficiile sunt evidente, dar noua raportare la mediul digital ca intermediar

66. https://www.nytimes.com/2007/10/10/opinion/10iht-edfried.1.7832827.html.

Scanned with OKEN Scanner

salvator în condiții de distanțare spațială ori chiar de izolare e doar un aspect al acestor noi rutine. „Noile tehnologii nu ne transformă doar relațiile cu cei apropiați, ci bulversează și raportul nostru cu realitatea."[67] Online-ul a devenit spațiul preferat mai ales pentru noile generații, dar și celelalte vârste l-au adoptat în măsură tot mai largă ca sursă de informare și de comunicare. Cercetătorii din domeniul neuroștiinței[68] precizează că internetul ne modifică multe comportamente, obligându-ne la o scanare în viteză a surselor de informare și a ceea ce urmărim, într-o manieră de tip *swipe*. Tehnologia ne obligă să studiem simultan mai multe surse și să selectăm mai rapid conținuturile care ne atrag și pe care le considerăm necesare. Avem de gestionat o altă viteză de curgere a informațiilor focalizate pe stimulare vizuală. Asaltul noilor tipuri de conținut ne menține într-o alertă de receptare, dar ne și dezvoltă atenția, reactivitatea, puterea de decizie. În acest peisaj, businessul percepției ia avânt.

Cei care au studiat fenomenul *influencing* au stabilit câteva categorii, în raport cu valul de urmăritori. *Megainfluencerii* sunt cei cu peste un milion de followeri pe fiecare rețea socială. De regulă, sunt nume cunoscute din showbiz sau sport care acceptă să-și exploateze celebritatea devenind imaginea unei companii ori a unui produs. Aceștia lucrează exclusiv cu marile branduri, își rotunjesc veniturile și, atenție, au agenți care caută firme de top interesate. Tot ei îi reprezintă în negocierea contractelor. Multe celebrități au devenit practic automat

67. Serge Tisseron, *Lumea virtuală: avataruri și fantome*, trad. de Alina Bodnaru, București, Trei, 2013, p. 135.
68. Un dosar realizat de Iuliana Alexa în revista *Cultura*, nr. 5/2019, pp. 41-54, pune în discuție o serie de aspecte ale acestei reorientări către spațiul digital.

Scanned with OKEN Scanner

influenceri. Admirația de care se bucură și confundarea imaginii publice, care e una construită, cu imaginea reală despre ei i-au transformat în persoane care au puterea de-a afecta opiniile și deciziile celorlalți.

*Macroinfluencerii* sunt următorul eșalon (între 40.000 și un milion de urmăritori), adică experți pe anumite domenii specializate. *Microinfluencerii* (între 1.000 și 40.000 de urmăritori) sunt oameni obișnuiți care împărtășesc cu ceilalți experiențe de consum. De regulă, aceștia promovează doar produsele în care au încredere, pe care le recomandă ca urmare a utilizării lor, devenind un fel de ghid într-un anumit domeniu (produse de baie, machiaj, bucătărie, cărți etc.). Cu toții beneficiază de contracte de marketing, dar diferența este că ei își aleg produsele și mărcile pe care le popularizează pe propriile canale. Mai există și *nanoinfluencerii*, care activează în domenii ultranișate sau de mare expertiză. De obicei, aceștia au sub 1.000 de persoane care intră pe postările lor. Activitatea lor se bazează pe credibilitatea demonstrată prin ceea ce scriu și recomandă.

Indiferent de categorie, în toate cazurile e nevoie de creativitate pentru a dezvolta strategii de interacțiune și pentru a livra informații într-un mod cât mai atrăgător. Ca să fie convingătoare, trebuie să transmită carismă și să dezvolte cele mai potrivite legături cu urmăritorii pentru ca aceștia să le copieze comportamentul de consumator. Cum influencerii sunt verigi de legătură între producători și consumatori, ei trebuie să-și extindă continuu influența, pentru lărgirea diseminării.

Algoritmii aplicațiilor pot afecta numărul de vizualizări, like-uri și comentarii. Ideea este să facă trafic. Dincolo de buna cunoaștere a unor „secrete" – gen orele la care utilizatorii sunt mai activi, categoriile de vizitatori, maniera de-a

Scanned with OKEN Scanner

distribui o postare etc., există și strategii care includ coduri pentru reduceri, organizarea de concursuri și promovarea interactivității. Ele fidelizează urmăritorii și le oferă producătorilor o perspectivă asupra impactului intermediarilor cu care colaborează.

În avalanșa de fake-uri care inundă mediul virtual, nu puțini sunt cei ce recurg la planuri neortodoxe doar de dragul măririi vizibilității și, în consecință, a creșterii numărului de contracte și a veniturilor rezultate din publicitatea generată de trafic. Scurtăturile, trișatul funcționează și în mediul online, insuficient reglementat încă. Unii cumpără urmăritori falși, creând conturi ale unor persoane inexistente. Consumatorii trebuie să-și păstreze gândirea critică în fața acestor practici, având în vedere că scopul principal al acestora e sporirea vânzărilor.

## Presiunea celebrității

„Vedetă" e un cuvânt la modă, definit în principal prin gradul de vizibilitate pe care îl atinge persoana căreia îi e atribuit. E motivul pentru care e asociat cu domeniul showbizului, televiziunii și, ceva mai nou, cu aplicațiile digitale și rețele de socializare ce asigură o popularitate altădată de neimaginat. În contextul acestei definiții, starurile depind structural de numărul de apariții în media vizuală (micul ecran, media gen YouTube), în revistele mondene sau în tabloide. Restrângerea înțelesului la aceste câmpuri a atașat noțiunii de vedetă și conotații peiorative, sugerând o anumită doză de superficialitate și de efemeritate. Pentru o delimitare mai exactă, ea trebuie corelată cu altele, precum celebritate,

Scanned with OKEN Scanner

personalitate, prestigiu, notorietate. Ele îi îmbogățesc conținutul prin legăturile cu un statut profesional solid, cu recunoașterea de către experți a contribuțiilor într-un domeniu științific ori cultural. Un pictor talentat, un actor cu carieră, un scriitor renumit, un artist liric de succes se încadrează în această accepțiune. Soprana Angela Gheorghiu, de pildă, este o vedetă de rang mondial, o personalitate a operei, cu notorietate internațională. E la fel de adevărat că, deși sunt oameni de excepție, membrii Academiei Române nu sunt vedete! Cercetările lor sunt remarcabile, dar vizibilitatea se rezumă de regulă la cercul de cunoscători din sfera de activitate. Volatilitatea acestor concepte ține de sensurile pe care percepția comună li le atașează. Se vorbește adesea de „vedete de carton", contrafăcute, cu referire la starlete promovate de emisiuni în căutarea cu orice chip a ratingului, în parteneriat cu publicații print ori online tabloidizate, transformând banalul în senzațional pentru a face vânzări și a spori numărul de clickuri. Viața publică scurtă e adesea destinul celor mai multe dintre figurile disperate să rămână în vizorul general deși le lipsesc argumentele profesionale.

Expunerea maximă este proprie domeniilor artistice. Artiștii au nevoie să fie cunoscuți, își edifică traseul profesional și prin capacitatea de-a se afla în centrul atenției, de-a avea fani, de a-i aduce în săli de spectacole sau concerte, în galerii. Idealul e ca interesul publicului să se concentreze pe creații și valoarea lor, dar nu puține sunt situațiile când aviditatea de informație a admiratorilor trece și în plan personal. Fanii nu disting între om și opera sa, între creator așa cum apare în lumina refectoarelor și felul său de-a fi în particular. Confuzia e frecventă în privința actorilor, cinefilii și teatrofilii iluzionându-se că viața reală este similară cu

Scanned with OKEN Scanner

cea ficțională, suprapunând personajul care i-a încântat peste adevărata natură a interpretului. Aceștia neglijează diferențele dintre posturile imaginare întruchipate ca exercițiu de meserie și personalitatea civilă a fiecărui artist.

Deși e dezideratul multora cărora publicitatea li se pare echivalentul reușitei, a te afla continuu sub lupă nu e o treabă tocmai ușoară. Sentimentul de măgulire a egoului e eclipsat de la un punct încolo de presiunea așteptărilor celorlalți. Continua expunere, asaltul admiratorilor, diminuarea spațiului privat au resorturi psihologice complexe, iar pentru unii celebritatea devine o povară greu de purtat. Paparazzi, presă de scandal, neadevăruri, imposibilitatea de a avea o viață particulară departe de ochii lumii constituie numai câteva dintre neajunsurile ce survin ulterior fazei euforice inițiale. Presiunea poate fi copleșitoare, până la de nesuportat, iar exemplele din domeniu abundă. Psiholoaga Aurora Liiceanu face o minuțioasă analiză pornind de la cazul Greta Garbo[69], identificând un sindrom căruia i-a dat acest nume. Autoarea face distincție între faimă și celebritate. Pe de o parte, faima, ca fenomen social, „derivând mult din societatea de masă, tipic urbană, în care indivizii sunt glorificați pentru acțiunile lor”[70], este asociată cu puterea și poate deveni motivația multor oameni pentru reușita personală. Pe de altă parte, celebritatea este văzută ca un „fenomen modern, produs de mass-media, răspândit de ziare și reviste, TV, internet și alte forme sofisticate de tehnologie”[71], conectând-o cu expunerea media și considerând-o reflecție culturală, fie ea și de masă.

69. Aurora Liiceanu, *Sindromul Greta Garbo. Despre celebritate și anonimat*, Iași, Polirom, 2020.
70. *Ibidem*, p. 169.
71. *Ibidem*, pp. 169-170.

Scanned with OKEN Scanner

Reversul celebrității se traduce, conform Aurorei Liiceanu, prin pierderea propriului eu, când aviditatea de informații și proiecțiile publicului devin prioritare și contează mai mult decât intimitatea personală. Este unul dintre motivele pentru care opinia publică este derutată în cazurile de suicid din lumea starurilor. Spectatorii nu pot înțelege cum și de ce cineva care pare că are totul nu poate fi fericit. Nedumerirea e tocmai absența disocierii între viață așa cum arată pe ecran sau pe scenă și cea din culisele personale. Gestionarea acestor discrepanțe dintre identitatea reală și așteptările suporterilor necesită tărie de caracter și, în anumite circumstanțe, sprijin psihologic. „Persoana celebră ajunge să fie mereu în alertă, simțindu-se mereu amenințată de intruziunea lor, un fel de pradă. Trăirea vulnerabilității este chinuitoare."[72] Fantasmele succesului sunt înșelătoare dacă subiecții care îl ating nu sunt pregătiți să le proceseze și nu manifestă maturitate și echilibru emoțional. Mediul familial, cercul de vechi prieteni, un psiholog specializat pot fi utili în balansarea raportului între ce vor ceilalți să fim și ce ne dorim noi înșine. Creatorii maturizați, care se cunosc bine, care au o interioritate solidă, vor înțelege că o reușită e doar un pas dintr-un lung drum de străbătut, drum care se numește carieră și care e mai degrabă un maraton decât un sprint, cere dozare, continuitate. O reușită trebuie să bucure, dar, concomitent, trebuie să și mobilizeze, întrucât breasla și publicul vor aștepta întotdeauna mai mult. „Nu te culca pe lauri", zice un vechi proverb, iar îndemnul din aceste vorbe de duh e rezultatul a veacuri de înțelepciune practică.

Statutul de vedetă se întreține, pentru ca interpretul și creațiile lui să fie cât mai des și cât mai mult în lumina reflectoarelor. Astfel, orice nouă producție, fie ea individuală ori

72. *Ibidem*, p. 172.

Scanned with OKEN Scanner

colectivă, e recomandabil să fie anunțată într-un format cât mai special. Prezentarea unei noi expoziții, lansarea unei cărți, premiera unui spectacol să se transforme, după regulile societății de azi, în evenimente care sensibilizează publicul. Interesul pentru artă și literatură poate fi stimulat în modalități ingenioase.

Starurile occidentale angajează consilieri de imagine care să-i sfătuiască în privința percepției publice pe care și-o doresc pentru avansarea în carieră. Ei îi consiliază la ce manifestări să participe, află cine mai e prezent acolo și cu cine e profitabil să se asocieze, ce invitați să aibă la propriile festivități, cu ce prilejuri să le organizeze, cum să se îmbrace, ce discurs să țină, ce atitudine să adopte, ce gesturi caritabile să facă etc. Din cauza dorinței clienților nerăbdători de a apărea cât mai des în mass-media, lucrurile merg uneori atât de departe, încât PR-iștii recurg la practici neortodoxe: inventează bârfe și lansează zvonuri.

Zvonurile[73] circulă de când lumea, sunt un fenomen social și un mijloc de comunicare. Nu logica le fundamentează, ci informațiile neverificate, perspectivă din care pot fi considerate una dintre cele mai vechi forme de manipulare. Istoria lor e bogată. Începe cu ancestralele bârfe șoptite la ureche în piața orașului, în saloane, la teatru, la baluri oficiale ori alte ceremonii, transmise cu voluptate sub forma informațiilor învăluite într-o aură misterioasă, accesibile doar celor

73. Există o Fundație pentru Studiul și Informația asupra Zvonurilor și o întreagă literatură de specialitate. La noi cea mai cunoscută carte pe acest subiect este *Zvonurile, cel mai vechi mijloc de informare din lume*, a lui Jean-Noël Kapferer, trad. de Marina Vazaca, București, Humanitas, 1991, cu un capitol consacrat: „Zvonurile și star sistemul".

Scanned with OKEN Scanner

conectați la primele cercuri ale noutăților și merg până la legendele urbane ale prezentului. Fenomenul se extinde și în era electronică, expandând în mediul digital, informațiile viralizându-se fără prea multă preocupare de-a le cerceta în vreun fel. Zvonurile nu însoțesc doar biografia vedetelor, sunt în viața de zi cu zi, în toate domeniile. Persistența lor e întreținută de credulitatea umană și de fascinația pentru noutate, pentru știri din areale inaccesibile în mod obișnuit. Multe dintre scornelile rostogolite în comunitate au la bază un nucleu real, doar că propagarea de mare viteză și îndepărtarea de sursă adaugă straturi fabulatorii succesive care le distanțează de adevăr. Sunt creații colective, la care fiecare transmițător adaugă suplimentar în funcție de propria imaginație și dorință. Din fericire, zvonurile se sting cu aceeași viteză cu care au urcat în preferințele consumatorilor de mondenități, fiind trecătoare. În basme, formula introductivă e „a fost odată". În zvonistică, totul începe cu „se spune că...", precizând anonimatul sursei concomitent cu insinuarea subtextuală că pluralul presupus echivalează cu credibilitatea informațiilor. Unele au un nucleu de adevăr pe care imaginația colectivă începe să brodeze vertiginos, altele sunt pur și simplu scorneli răutăcioase ori cu scopuri pragmatice identificabile ulterior ca parte a unor strategii de decredibilizare. Puterea zvonurilor nu trebuie subestimată, rumorile pot avea efecte uimitoare. Se cunosc situații când chiar și cotarea la bursă a suferit afectări din cauza lor.

Showbizul este un teritoriu în care bârfele fac parte din peisaj. Ele alimentează dorința fanilor de-a afla cât mai multe despre idolii pe care îi venerează, cu care ajung să se identifice. Jean-Noël Kapferer face o analiză interesantă a raporturilor dintre vedetă și admiratori: „Starul nu-și posedă publicul;

Scanned with OKEN Scanner

relația e inversă. Starul are îndatoriri față de acesta: nu e ușor să rămâi starul *lui*. E o îndeletnicire zilnică. [...] Viața particulară a starului e publică, iar impresarii sau atașații de presă nu fac decât să mai dezvăluie câte ceva la momentul potrivit. [...] Fanul e cel care știe. Aducător al ultimelor vești, lasă impresia că trăiește în intimitatea idolului său. Aici intervine zvonul. Pentru a rămâne star, trebuie ca secretul să fie bine păzit, indiscreția stăpânită, iar confidența răspândită cu picătura. Transparența distruge starul [...], dar tot așa îl distruge și un secret total: publicul și fanii lipsiți de informație dispar. Numai misterul dezvăluit cu multă chibzuință întreține cultul starului"[74].

## Copii actori

Shirley Temple, Mickey Rooney, Judy Garland, Macaulay Culkin, Daniel Radcliffe sunt câteva nume dintr-o întinsă listă de actori copii care au debutat la vârste fragede și au uimit lumea. Candizi, lipsiți de trac, adorabili prin înfățișare și inocență, au renunțat la copilăria tipică pentru platourile de filmare și o profesie care le-a adus celebritate și le-a umplut conturile. Însă a venit și cu un revers. În primele etape ale vieții e foarte greu să administrezi popularitatea și efectele ei psihologice. La fel de dificil e să te delimitezi, ca om încă în curs de formare, de personajele ficționale pe care le întruchipezi. În actorie, rolurile cărora le dai viață lasă urme inerente inclusiv în personalitatea artiștilor adulți, darămite în aceea a unor puști! Din înșiruirea de mai sus, Shirley Temple a

74. *Ibidem*, p. 196.

Scanned with OKEN Scanner

rămas copilul-minune al celei de-a şaptea arte prin numărul impresionant de filme – aproape 50 – realizate între 1932 şi 1949. Într-un singur an, 1934, actriţa-copil a apărut pe generic a nouă lungmetraje, ceea ce înseamnă o producţie la circa o lună şi jumătate! Însă la vârsta maturităţii, nu a mai făcut niciun film. Judy Garland a debutat fulminant, a avut un succes de invidiat, numai că a sfârşit la doar 47 de ani, din cauza unei supradoze. Era singură şi deprimată. Din istoria mai recentă a marelui ecran, Macaulay Culkin a cucerit planeta în anii '90 cu seria *Singur acasă*, devenind unul dintre cele mai bine plătite staruri. Din păcate, talentul său a pălit odată cu trecerea anilor, iar adultul de azi (în 2020 a împlinit 40 de ani) rătăceşte încă printre multe ocupaţii despre care crede le-ar putea avea, fără a se hotărî ce anume i se potriveşte.

Magia luminii strălucitoare a reflectoarelor a făcut ca peste ocean, unde totul este competiţie acerbă, să prolifereze o industrie a concursurilor de descoperit talente cât mai tinere, exportată şi pe alte meleaguri, căci se fac bani frumoşi din ea. Aceste competiţii oferă satisfacţie părinţilor, fericiţi că cei cărora le-au dat viaţă sunt talentaţi, apreciaţi, premiaţi, anticipând cu entuziasm un viitor strălucit pentru ei. Febra gloriei îi face să omită, de multe ori, că de fapt proiectează în copil propriile vise sau speranţe neîmplinite. Cele mai exagerate şi nu tocmai benefice pentru candidate sunt sutele de *pageant*-uri americane gen „Miss pentru copii", unde fetiţe de numai câţiva anişori (de la doi ani în secţiunea *baby contest*!) sunt dresate şi transformate artificial în „vedete", cu ţinute vestimentare, coafuri, machiaje, gesturi stereotipe de dive, complet nepotrivite vârstei lor.

Dincolo de asemenea exagerări, există şi cazuri de copii cu calităţi artistice reale descoperite de timpuriu care au reuşit să se impună în lumea artei, fie ea muzicală, plastică

Scanned with OKEN Scanner

sau teatrală. Un exemplu autohton este Medeea Marinescu, care a debutat la 3 ani în film, devenind cunoscută pentru rolul principal din *Maria Mirabela*, iar de ani buni o putem vedea pe micul și marele ecran ori în producții teatrale bucureștene.

Scanned with OKEN Scanner

Când echipa de realizatori lucrează cu actori copii, printre elementele ce primează sunt atmosfera de la repetiții și stilul de lucru. O relație caldă, deschisă, bazată pe încredere între coordonator și interpretul infantil are infinit mai multe șanse de reușită. Stimularea ludicului, a creativității, a posibilității de comunicare emoțională sunt alte ținte esențiale. Iar performanța, când vorbim despre copii-artiști, nu se cuantifică exclusiv în premii, trofee sau diplome, deși și acestea contează ca răsplată și apreciere. Sunt de urmărit urmele emoționale ale activității scenice în componenta afectivă a personalității. Un plan de carieră prestabilit de părinți e binevenit când calitățile artistice sunt certe. Asta deși psihologii spun că e prematur să afirmi despre copii la doar câțiva anișori că au talent pentru teatru și film. Între 3 și 6 ani autocenzura nu funcționează, ceea ce explică extraordinara dezinvoltură a unora, minunatele lor remarci care ne lasă pe noi, oamenii mari, cu gura căscată. Un interpret din muzica pop autohtonă i-a declarat unui reporter că mama l-a înscris la cursuri de pian și l-a orientat către lumea sunetelor armonioase. El și-ar fi dorit să se joace cu mașinuțele, cu mingea, la calculator. „Mama a decis pentru mine", zicea el. La întrebarea „Ce vrei să te faci când vei fi mare?", e bine să-i lăsăm pe cei cărora le-o adresăm să-și dea singuri seama de conținutul răspunsului. Unii, deși au rezultate, virează ulterior pe alte cărări profesionale, preocupările din copilărie rămânând la capitolul hobby.

## Succes!

Succesul nu există în formă pură. E un concept relativ, al cărui înțeles depinde de domeniul de activitate și de un cumul

Scanned with OKEN Scanner

de termeni de referință. În științele exacte, reușita se cuantifică prin operații, demonstrații, axiome și algoritmi corecți. Cel puțin până când noi teorii le completează pe cele acreditate științific, le lărgesc ori chiar le contrazic. În sport, victoria înseamnă să-i învingi pe alții, să fii primul, să scoți cel mai bun timp, să sari cel mai sus sau cel mai mult, să ridici cele mai mari greutăți, să alergi cel mai repede etc. Dar nici în sfera aceasta nu există variante absolute. În sporturile de echipă, uneori ansamblul a pierdut la scor strâns, dar a oferit un spectacol pe cinste, a dat tot ce a avut mai bun, și-a depășit limitele, a atins maximum de potențial. Din acest punct de vedere, e un succes.

Zonă a subiectivităților, în arte succesul e încă și mai relativizat. Dar nu mai puțin atrăgător, ba cu atât mai tentant, întrucât expunerea e maximă. Evaluarea de specialitate recurge mereu la un set de criterii caracteristice timpului istoric. Au fost etape în care ordinea, măsura și echilibrul constituiau grila de analiză. Le-au urmat decenii în care structura fragmentară, logica de tip colaj, discontinuitatea, repetitivitatea au devenit esențiale. Fiecare curent de gândire a impus și operat cu propriile standarde la care se raportau artiștii și cu care operează și examinatorii. Originalitatea unei creații, indiferent de gen, e o normă fundamentală eternă. Opera de artă are o structură complexă, dar trăsătura care contează dincolo de tendințe și mode culturale e noutatea pe care o aduce. Să fie ceva ce nu s-a mai făcut, ceva ce nu s-a mai auzit, ceva ce nu s-a mai văzut, care vine din profunzimile imaginației și e eliberat de mecanismele creative ale unui autor, ale unei echipe în cazul artelor spectacolului.

O altă distincție frecventă se face între reușita în ochii criticilor și cea în fața publicului larg. Criticii sunt consumatori de artă specializați, a căror expertiză și metodologie analitică

Scanned with OKEN Scanner

le permit să estimeze noile producții, prin cercetare și comparație, (in)validându-le, așezându-le la locul potrivit, într-un top axiologic. Răspunsul critic, fie prin forma publicistică, fie prin cea academică, are această misiune deloc simplă de-a cerne valoarea, cu gradele ei, de nonvaloare. Protocoalele profesionale obligă și la ghidaj, la fel de necesar într-un mediu artistic dinamic, adesea supraaglomerat, în care publicul simte nevoia unor repere la care să recurgă în ajutor. Treaba expertului e să interpreteze în sensul de „a trece de la un sens vizibil la un sens latent; interpretarea evoluează în întregime în raporturi de sens"[75].

În cronologia artelor s-au înregistrat frecvent situații de neconcordanță între așteptările publicului și așteptările experților. Explicația e simplă. Artiști plini de idei lansează uneori creații atât de îndrăznețe, încât privitorilor le e dificil să le accepte. Nu le înțeleg, e prea devreme pentru ele, gustul general nu e pregătit să le primească. Teoreticienii intervin pentru a facilita accesul, stabilind legături cu destinatarii prin explicații argumentative, lămuritoare. Pregătirea consumatorului cultural avizat e un proces ce debutează în copilărie și se concretizează treptat în cultura generală, un orizont care se extinde gradual, continuu, pe întreg parcursul vieții, pe care se fundamentează ulterior cultura de specialitate profesională. Există și cazul nepotrivirii de viziune: ceva care place enorm publicului poate să nu fie autentificat de experți. Aici intervin concesiile făcute de dragul de-a avea fani, renunțând la elementele de unicitate care disting lucrarea de produsele de serie, iar arta, de meșteșugărie. Autorii recurg uneori la o retorică estetică deja verificată anterior, care aduce vânzări,

75. Paul Ricœur, *Conflictul interpretărilor. Eseuri de hermeneutică*, trad. și postf. de Horia Lazăr, Cluj-Napoca, Echinox, 1999, p. 138.

Scanned with OKEN Scanner

reuşită comercială. Dar care presupune repetarea unor formule, epuizarea inspiraţiei. Evidenţe nesesizate de suporteri, dar clare pentru teoreticieni, care le amendează critic.

Unii dintre consumatorii culturali se antrenează în familie. Sunt cei fideli, pentru care mersul la teatru s-a transformat într-o obişnuinţă. E, într-un fel, o variantă de dependenţă elevată pe care o cultivă ciclic. Încă de la vârste fragede, împreună cu părinţii participă la evenimente pentru copii. În această etapă a vieţii, mama şi tata decid, în proporţie covârşitoare, ce anume vor viziona. Mersul la teatru e prefaţat de o scurtă discuţie, cu câteva informaţii generale, cu reguli de comportament în sala de spectacole. După reprezentaţie, a răspunde la nelămuririle celor mici, a-i întreba ce le-a plăcut, a schimba câteva impresii e un prim pas în a le dezvolta gândirea critică. Acesta ar trebui să fie, la modul ideal, ritualul mersului la teatru. Şi, să nu uit, a ajunge la timp, adică cu vreo zece minute înainte de a se stinge luminile în sală şi a se aprinde cele din spaţiul de joc. Părinţii care-şi duc urmaşii la teatru au fost, la rândul lor, nelipsiţi de la spectacolele de gen în copilărie. Înţeleg, din propria experienţă, cât de important e pentru dezvoltarea personală să visezi, să vibrezi emoţional în tandem cu personajele din scenă.

Ce schimbări se petrec pe măsură ce puştoaicele şi puştii cresc? Devin preadolescenţi, adolescenţi, cu toate turbioanele emoţionale specifice vârstei. Grupul de prieteni devine mai important decât ceea ce zic părinţii atunci când vine vorba despre petrecerea timpului liber. Preocupările şi zonele de interes se transformă. Teatrul pentru copii nu-i mai reprezintă, teatrul pentru maturi nu-i interesează nici prin tematică, nici prin mijloacele de expresivitate. Socializarea în grupul de prieteni prevalează, dar nu exclude formele de expresie scenică, dacă acestea îi sensibilizează prin ceea ce văd în scenă,

Scanned with OKEN Scanner

inspirat direct din problematica vârstei, din chestiunile dilematice ale acestei perioade. Se spune despre segmentul de public adolescent că e mai dificil. Eu aș zice doar mai pretențios, mai reactiv prin revenire în sala de spectacole ori prin ocolirea ei. Recursul la focus-grupuri e modalitatea recomandată de-a lucra un asemenea tip de producție scenică. Într-o lume și un timp al satisfacției imediate, urmărirea unei reprezentații de o oră ori două e o probă de răbdare, de educare a ascultării și a atenției. Utilizarea noilor tehnologii poate fi o modalitate de-a aduce aceste generații mai aproape de universul artistic agreat.

Dar și adulții, fie ei tineri sau mai copți, se pot acomoda cu intratul într-o sală de spectacole. Strategia e cea care îi poate aduce ori ține în continuare departe de rampă pe cei ajunși în sală accidental. Programe adecvate de atragere a lor sunt secretul reușitei. E una dintre responsabilitățile operatorilor culturali să le imagineze, pentru a transforma spectatorii accidentali în spectatori frecvenți. Care să înțeleagă că o seară în sala de spectacole e simultan un punct atrăgător și modelator în plan personal. Că satisfacțiile estetice sunt reconfortante pentru suflet și constructive pentru minte. Că mersul la teatru e o importantă parte a vieții.

## Tipologii de spectatori

Mersul la teatru are un preludiu ce presupune, într-o ordine temporală, alegerea unui titlu. Dintr-o ofertă ce enumeră opțiuni multiple seară de seară, în metropolele cu sute de așezăminte dedicate Thaliei ori doar atâtea câte încap pe degetele unei mâini, în orașele cu o singură instituție teatrală.

Scanned with OKEN Scanner

Chiar și acestea din urmă reunesc măcar periodic tentații diversificate, devenind atrăgătoare în ochii impresarilor căutători de noi publicuri pentru producțiile de vânzarea cărora se ocupă. Operațiunea de a alege un titlu nu e atât de simplă cum poate părea la o primă vedere. Cel puțin pentru cei care iau lucrurile în serios și vor să minimizeze riscurile unui eșec de receptare. Nu există un protocol în această privință, însă la o analiză mai atentă decizia implică proceduri de documentare. Îndeletnicirea de spectator reclamă alocarea unui timp încă înainte de intrarea în spațiul care ne răsfață cu ficțiuni emoționante. Iar dacă ne preocupă numărul și calitatea culturală a ocupanților fotoliilor din sala de spectacole, e înțelept să încercăm să cunoaștem măcar sumar cu ce avem de-a face[76].

În raport cu motivele care fac arta teatrală interesantă, în orice sală de teatru coabitează feluri diverse de spectatori. *Spectatorul avizat* e unul dintre acestea. Pentru el mersul la teatru e o prețioasă odihnă intelectuală, o deprindere exersată frecvent, scop în care se informează. O poate face de pe site-urile cu detalii centralizate în mod organizat, într-un calendar exhaustiv. Cei cu preferințe clarificate se abonează la newsletterele instituțiilor care i-au convins și rămân la zi cu detaliile de programare.

*Novicii curioși* merg de cele mai multe la risc. Și-au propus să încerce ieșitul la teatru ca variantă excentrică de petrecere a timpului liber și cumpără bilet la orice s-ar juca în ziua rezervată. Experiența de consum cultural contează prin

76. Un studiu interesant pe această temă este http://www.scia.istoria-artei.ro/resources/2020/SCIA.TMC-2020-11-Daniela_Silindean-Publicul_de_cerneala.pdf.

Scanned with OKEN Scanner

părăsirea rutinei, prin integrarea mersului la teatru ca preambul la o seară continuată în oraș cu prietenii sau alți apropiați. Lăsarea cortinei și stingerea reflectoarelor sunt urmate de intrarea într-un pub ori un restaurant unde subiectele de conversație includ și impresii despre reprezentația vizionată. Pentru această categorie, urmărirea unei creații scenice înseamnă testarea unor variante de a sparge familiaritățile cotidianului. De a descoperi lucruri noi care să-i relaxeze, care să le placă. Dacă ieșirea a fost reușită, vor reveni. Dacă planurile n-au atins așteptările, vor lăsa să mai treacă o vreme până la un alt spectacol inclus în agenda personală.

*Snobii* sunt o categorie distinctă. În cazul lor, contează mult arhitectura și somptuozitatea edificiului, în concordanță cu gradul de mondenitate al evenimentului la care asistă. Vor să fie văzuți în foaiere cu decorațiuni aurite unde schimbă două-trei vorbe cu alte notabilități ale comunității. În viziunea lor, cu cât biletul de intrare e mai scump, adică mai greu accesibil, cu atât ceea ce se joacă la rampă e mai bine cotat. Grila de evaluare mută la coada listei valoarea estetică a creației, în favoarea notorietății date de strategiile de marketing care ambalează strălucitor orice conținut și îl fac vandabil. Pentru snobi e important locul ocupat în sală, ca reflectare a poziției sociale, ținuta vestimentară, parfumul folosit, pantofii, poșeta, ceasul, cravata ca indicatoare ale potențialului financiar. Miza e seara premierei și atenția generată în jurul ei. A se număra printre participanți, a saluta și-a schimba vorbe cu alți spectatori de soi ranforsează motivația de-a fi prezent, indiferent de piesa pusă-n scenă și de echipa de artiști. Discuțiile post-spectacol ating în principal aceste elemente, aspectele artistice nu lipsesc, dar trec în plan secundar.

Scanned with OKEN Scanner

*Fanii* își cumpără bilet la toate spectacolele semnate de regizorul preferat ori în care joacă actorul cu al cărui stil de interpretare rezonează. Ataşamentul necondiționat îi readuce constant în fața scenei, fiecare întâlnire adăugând sporuri la barometrul de prețuire a realizatorilor. Sunt capabili să treacă cu vederea eșecul, camuflat sub protecția aureolei afective. Dintre regizorii de la noi, Radu Afrim are cel mai impresionant fan club. Textele abordate, cu rare excepții doar recente (când a ales autori canonici i-a rescris în spiritul actualității), teme inedite, ale marginalității social-umane, stilistica de tip vizual, priceperea de-a construi imagini scenice l-au făcut foarte popular. O popularitate obișnuită mai degrabă în lumea filmului, unde expunerea este incomparabil mai mare, demonstrează că și teatrul, acela făcut cu autenticitate, cucerește susținători.

*Criticul de teatru* e o tipologie aparte. Mai experimentat decât oricare alta dintre categoriile menționate, datorită bazei profesionale, el e invitat (în România, chiar cu un mic fast protocolar) de regulă la cea dintâi prezentare publică a unei noi creații. I se rezervă locuri bune, cu bilete de favoare, nu pentru a-l măguli, ci pentru a-i asigura un loc cu vizibilitate și acustică impecabile. În țările occidentale, teatrele au un număr limitat de bilete pentru presă, la dispoziția jurnaliștilor interesați. Dacă acestea s-au epuizat, redacțiile suportă costul biletului, al transportului și, eventual, al cazării. Regula e ca o cronică să apară rapid, adesea a doua zi, pentru a influența rezultatele box-office-ului. Mecanisme cu vechi tradiții din aceste culturi consideră opiniile argumentate ale specialiștilor o reacție care contează în primul rând. Ea poate ridica sau „îngropa" un spectacol, animând interesul ori scoțându-l rapid de pe afiș, analiza critică fiind creditată prin expertiza înglobată.

Scanned with OKEN Scanner

## Cum măsurăm reuşita?

În trecutul recent al artelor, dileme privind poziția de valoare apar uneori din cauza publicității, a celei susținute în campanii agresive care sădesc în mintea privitorilor, înainte de prezentarea publică, ideea că ne vom afla în fața unei revoluții estetice. Publicitatea disproporționată, PR-ul intensiv induc confuzie, făcând ca lumea să nu mai distingă între „ambalajul" generat de promovare și conținutul real al operei, contribuția inovativă sau reușita culturală. Reechilibrarea le revine evaluatorilor de profesie, care combat cu argumente pertinente ideile preconcepute induse de publicitate. Publicitatea impune prestigii false, iar contrabalansarea e dificilă, dar obligatorie din perspectiva igienei culturale a oricărei societăți. Criticii nu pot fi agenții de PR ai unui artist ori ai unui eveniment, dar dacă optează să fie, atunci trebuie să-și decline calitatea de evaluator. Deontologia le-o cere prin codurile de bune practici.

Istoria a înregistrat și epoci în care acreditarea valorică a venit la mult timp după trecerea artistului în neființă, proba timpului fiind cea care legitima contribuția de originalitate și locul în enciclopedii. Lucrurile s-au schimbat, proba timpului s-a accelerat, validarea se face acum mult mai repede. Parțial și pentru că există posibilitățile moderne și rapide de comunicare de la un capăt al planetei la celălalt, care amplifică expunerea și feedbackul valorizant. Circuitul de pe piața culturală globală e amplu, incluzând manifestări precum festivaluri internaționale, galerii online, expoziții itinerante, târguri de carte etc. Reprezentată grafic, o carieră nu e o linie continuu ascendentă, are suișuri și coborâșuri firești, posibile

Scanned with OKEN Scanner

momente de platou. Evoluția și perseverența ajută, de regulă, la schimbarea traiectoriei. Vremurile în care un creator trebuia să aștepte confirmarea posterității au apus. Acum recunoașterea vine pentru unii rapid și e o sumă de aprecieri critice și sufragii ale consumatorilor.

Cum măsurăm succesul în teatru? E o combinație de presă bună, săli cât mai pline (gradul de ocupare a unei săli arată matematic în ce măsură oferta se întâlnește cu cererea), selecții în festivaluri, premii. Gradul de ocupare a sălii de spectacole este unul dintre cei mai revelatori indicatori, legând financiarul de artistic. El arată cel mai precis eficiența cu care este pus în valoare și exploatat potențialul creator al instituției, în ce măsură repertoriul s-a pliat pe așteptările publicului-țintă, pe cererea culturală a comunității.

Gradul de ocupare a sălii este un raport matematic care poate fi socotit pe an calendaristic ori pe stagiune. Calcularea lui se face prin raportarea procentuală a numărului total de locuri disponibile în sală pentru „n" reprezentații câte au avut loc în perioada de referință, la numărul real de spectatori prezenți la spectacole ori concerte.

La nivelul artistului, se vorbește despre cota[77] pe care o are și care crește direct proporțional cu aprecierea de care se bucură la un moment dat.

77. Am scris despre aceste aspecte pe larg în *Cultura ca piață. Elemente teoretice și practice de management și marketing cultural*, Iași, Editura Universității „Al.I. Cuza", 2010, p. 134.

Scanned with OKEN Scanner

## Succes, performanță, competitivitate[78]

Produsele și serviciile culturale se individualizează prin natura lor simbolică și valoarea estetică pe care creativitatea artiștilor le-o transferă. Calitatea este conferită de puterea creatoare a artistului, de unicitatea operei, de forța ei înnoitoare. Ce anume face ca o creație, indiferent de domeniu, de suportul de stocare sau de epoca în care a fost creată, să fie apreciată? Dincolo de specificități ce țin de genurile creației, de perioadă istorică și de evoluția gândirii critice, o grilă generală include la obligatorii criterii precum: originalitatea, noutatea estetică, notorietatea autorului; unicitatea, forța de expresie, aprecierea criticii de specialitate, impactul asupra publicului, durabilitatea în timp, longevitatea, numărul de traduceri, adaptări, referințe critice, indicele de difuzare și de popularitate.

Un produs cultural nu poate exista în absența ori în afara unui public. Formele culturale sunt o modalitate de comunicare între un artist, care se exprimă prin operele sale, și un public, căruia i se adresează prin intermediul sensibilității și talentului. Produsul cultural trebuie să ajungă la cei pe care îi vizează, arta fără destinatar este fracturată, îi lipsește finalitatea. Ierarhizarea valorică este o operațiune complexă, fiind responsabilitatea evaluatorilor de specialitate, de regulă criticii și cercetătorii.

O nuanță obligatorie distinge între succes, ca element accidental, singular, de moment, și performanță, care presupune o cursă mai lungă. E nevoie de mai multe succese pentru a

78. O parte a acestui studiu a fost publicat în revista *Colocvii teatrale*, nr. 10, Iași, Artes, 2009.

Scanned with OKEN Scanner

atinge performanța. Indicatorii de performanță variază în funcție de anumite repere. De pildă, cotarea unei instituții ori a unei manifestări culturale este dată de numărul și calitatea/amploarea evenimentelor artistice specifice. Numărul de spectacole, varietatea lor (ca repertoriu, ca format performativ), calibrul valoric al invitaților, exclusivitățile, numărul de spectatori, participările la reuniuni naționale și internaționale, premii sau alte distincții sunt incluse în evaluare. Competitivitatea e o noțiune specifică comunităților concurențiale. Ea reprezintă capacitatea unui creator, a unei trupe ori a unei instituții de a face față concurenței și de a se menține la un nivel valoric superior, de-a se profila într-o piață culturală abundentă, printr-un program ce face diferența.

## Formule de succes

Traseele profesionale la capătul cărora realizatorii se întâlnesc cu recunoașterea publică sunt multiple și personalizate. Nu există rețete cu funcționabilitate general-valabilă. Originalitatea este una dintre condiții, alături de tenacitate, de încrederea în proiectele dezvoltate, perseverența în finalizarea lor. Iată câteva exemple certificate.

## Teatru patrimonial

Nu poți susține că ești om de teatru cu adevărat dacă, odată ajuns la Paris, nu te duci să vezi cele două spectacole Ionesco de la Huchette. Se joacă acolo, în mica sală din Cartierul Latin, fără întrerupere din 1957. Printre cele peste

Scanned with OKEN Scanner

130 de teatre care împânzesc Parisul, asigurând zilnic unul dintre cele mai aglomerate afişe europene, La Huchette îşi decupează clar identitatea. Plasat foarte discret, într-una din zonele boeme ale Parisului, în apropiere de Boulevard Saint Michel, şi-a câştigat notorietatea graţie pieselor compatriotului nostru, reprezentate şi acum în variantele regizorale de la data premierei lor absolute.

În zonă, Sena delimitează două areale teatrale distincte: *rive droite*, asimilat cu teatrul comercial, de bulevard; *rive gauche*, unde în mici teatre, nu mult timp după al Doilea Război Mondial, s-a impus avangarda franceză. Această parte a metropolei pariziene are aerul unui oraş medieval: străzi mici, înguste, pavate cu macadam, flancate de imobile nu prea înalte. Istoria lui La Huchette începe în 1947, pe strada cu acelaşi nume, una dintre cele mai vechi ale Parisului, astăzi sufocată de taverne greceşti. La numărul 23, un alchimist din secolul al XV-lea a căutat o viaţă întreagă piatra filosofală, iar călugării de la Saint-Séverin, vânaţi în timpul Revoluţiei, şi-au ascuns o parte din avere. Mai aproape de noi, în 1920, părinţii lui Charles Aznavour au deschis restaurantul „Le Caucase", care a funcţionat ani buni; apoi locul s-a transformat în librărie porno (!), cabinet medical, studio de fotografii şi atelier de vopsit. Vopsitoria a fost cumpărată, în 1947, de Marcel Pinar, atlet format la şcoala circului şi mare amator de teatru. Ajutat de Georges Vitaly şi Jacques Jouanneau, el a transformat atelierul într-o sală de spectacol: Théâtre de la Huchette. Inaugurarea a fost făcută pe 26 aprilie 1948, cu *Albertina* de Valentino Bompiani, adaptare de Jacques Audiberti, în regia lui André Reybaz.

Doi ani mai târziu, pe scena de la Noctambules se prezenta în premieră absolută prima piesă a lui Eugène Ionesco, *Cântăreaţa cheală*. Transpunerea scenică era semnată Nicolas

Scanned with OKEN Scanner

Batailles, un admirator declarat al avangardei, răsplătit încă din 1948 cu Prix d'avant-garde la un festival al micilor companii, dar multe detalii fuseseră puse la punct împreună cu autorul, prezent aproape la toate repetițiile. Lucrurile n-au mers chiar uns pentru *Cântăreață*. Ionesco i-o trimisese lui Bernard Grasset, de la celebra editură, care a respins-o. Comedia Franceză o respinsese și ea, considerând-o neinteresantă. Dar lui Bataille îi plăcuse de la prima lectură și era decis s-o monteze, contaminându-i cu entuziasmul său pe Simone Mozet, Odette Barrois, Paulette Frantz și Claude Mansard. Piesa era cu totul altceva decât se juca la vremea aceea la Paris, era provocatoare și riscantă, dar tocmai de aceea, atât de tentantă. La prima lectură, cineva din echipa lui Bataille a zis că textul e prea scurt, altcineva, că îi trebuie un titlu mai atrăgător, dar cu toții erau decişi să o joace. Când Bataille l-a contactat pe Ionesco și i-a dat vestea, acesta i-ar fi zis: „Serios? Sunteți nebun? Toată lumea îmi zice că e de nejucat!". Fără prea mult entuziasm din partea gazdelor, au fost primiți să repete la Noctambules și au lucrat vreo cinci luni până s-o prezinte publicului. Adică în seara de 10 mai 1950, de la 18:30. Administratorii de la Noctambules erau nemulțumiți că dura numai un ceas, cutuma teatrelor pariziene impunea ca spectacolele să dureze două ore, cu antract, de aceea au și programat-o la o oră total nepotrivită. Scenografia era de împrumut: elemente de mobilier de pe-acasă și niște costume dintr-un film realizat de prieteni. Era puțină lume în sală, dar și dintre cei prezenți unii au plecat pe parcurs. Titlul are și el o istorie amuzantă: la repetiții, Henri-Jacques Huet, actorul care-l întruchipa pe Pompier, a uitat una din replicile monologului despre gripă și în loc de „*institutrice blonde*/învățătoare blondă" a zis „*cantatrice chauve*/cântăreață

Scanned with OKEN Scanner

cheală". Lui Ionesco i-a plăcut grozav şi a decis pe loc: „Iată titlul!".

Spectacolul a fost primit cu mare reticenţă, iar unul dintre puţinii criticii care au intuit valoarea noului autor, Jacques Lemarchand, remarca „şuşotelile de nemulţumire, indignarea spontană, ironiile" din seara inaugurală. „Am petrecut acolo o seară extraordinar de plăcută, pe care comentariile şi zâmbetele ironice ale unei părţi a publicului au făcut-o şi mai plină de farmec. [...] Era evident că notabilii nu înţeleseseră; li se promitea o cântăreaţă cheală, nu apărea niciuna, se simţeau înşelaţi şi nu puteau ierta asta"[79].

La mai puţin de un an, aceluiaşi public conservator i se propunea, la Théâtre de Poche, *Lecţia* în regia lui Marcel Cuvelier. Cuvelier a dezvoltat un interes pentru dramaturgia românească – în 1956, a montat şi *O scrisoare pierdută* a lui I.L. Caragiale, cu certitudine la recomandarea lui Ionesco, la încă un an, *Scaunele* şi la încă unul, *Victimele datoriei*. După ce văzuse *Cântăreaţa cheală,* Marcel Cuvelier l-a contactat pe Ionesco, cerându-i un text. Acesta i-a oferit *Lecţia* şi, la scurtă vreme, regizorul căuta un loc unde să-şi prezinte creaţia. Directorii de teatre nu erau prea deschişi, dar Théâtre de Poche avea o „fereastră" de-o lună şi i-a îngăduit să lucreze la ei. Cu condiţia să plătească cheltuieli de producţie în valoare de 70.000 de franci! Nu chiar uşor de găsit în lumea artistică. Cuvelier a adunat susţinători şi s-a apucat de treabă, cu dramaturgul prezent, de asemenea, la repetiţii, iar pe 20 februarie 1951, s-a jucat şi *Lecţia*. Aceeaşi primire rece a publicului şi a presei a scos titlul relativ rapid de pe afiş. Nu de puţine ori, actorii jucau în faţa scaunelor goale ori a

79. Din programul de sală al aniversării a 60 de ani.

Scanned with OKEN Scanner

doar câțiva privitori, iar critica nu era nici ea prea îngăduitoare.

Teatrul absurdului răzbătea cu greu în atenția Parisului teatral prin micile săli de pe malul stâng al Senei. Din opt, câte funcționau atunci, unul singur a rezistat până azi – La Huchette. Celelalte, sub presiunea economicului, au devenit cinematografe, garaje ori restaurante. Extraordinara aventură teatrală care a însemnat reunirea celor două titluri – ideea i-a aparținut unui critic teatral, care le-a sugerat realizatorilor formula – a devenit o surprinzătoare pagină de teatru recent. La Huchette și Eugen Ionescu sunt definitiv legați: din 1957, de pe 16 februarie, *Cântăreața cheală* și *Lecția* s-au jucat acolo continuu, adunând mii de reprezentații.

Mutarea pe această scenă s-a petrecut inițial pe 7 octombrie 1952, când la conducerea instituției încă se afla Marcel Pinar, păstrând viziunile regizorale ale lui Bataille și Cuvelier și decorurile lui Jacques Noël, iar spectacolele au continuat până în aprilie 1953. Doi ani mai târziu, s-a montat la Huchette *Jacques sau supunerea* cu Jean-Louis Trintignant într-unul dintre roluri, iar de pe 16 februarie 1957, *Cântăreața...* și *Lecția* au fost reînscrise pe afiș și jucate până astăzi într-un număr surprinzător de programări.

În ceea ce privește La Huchette, numele i se potrivește de minune, căci e ca o „cutiuță rectangulară din lemn, cu capac plat". Pentru trecătorii grăbiți, intrarea, plasată cam la mijlocul străduței, poate ușor scăpa neobservată; la fel, micul ghișeu unde, de ani de zile, tineri aspirând să urce la rampă vând bilete pentru aceleași spectacole: la ora 19, *Cântăreața cheală;* la ora 20, *Lecția*. O ușă obișnuită a devenit un tablou interesant prin afișarea unei imagini în mărime naturală a actorilor din *Cântăreața....* Holul e destul de strâmt, la fel, sala ce nu are decât 85 de locuri. Dar „mai bine un autor

Scanned with OKEN Scanner

mare într-un teatru mic decât un autor mic într-un teatru mare", vorba lui Ionesco, iar spațiul e compartimentat cu justificată grijă. Pe o placă de ardezie sunt trecute numele actorilor din distribuție, posibil alții în fiecare seară, sau măcar din când în când, căci sunt mai mulți interpreți ai fiecărui rol. Pentru a nu altera calitatea spectacolului și a nu modifica varianta originală, un sistem de rulaj al rolurilor a funcționat în toți acești ani. Actorii au fost cei care au vegheat ca spectacolele să se joace în continuare. În 1975, când teatrul risca să se închidă, interpreții care erau *locataires* încă din 1957 s-au asociat, organizându-se în „Les Comédiens Associés" și, urmând modelul Comediei Franceze, au devenit acționari și au cumpărat clădirea. Câteva sute de interpreți au fost implicați în această inițiativă unică în lume. Cât despre continuitate, există situații în care copiii actorilor deveniți ei înșiși actori au preluat rolurile, ca pe o prețioasă moștenire de familie. Marie Cuvelier, fiica regizorului, și Serge Noël, fiul scenografului Jacques Noël, sunt și ei în distribuție. Ștafeta se predă cu mare grijă, principala preocupare fiind conservarea cu sfințenie a versiunii princeps.

Din scurtul culoar de la intrare, dai direct în sala în care pășesc mai ales turiști. O filă de istorie a teatrului a devenit atracție turistică, menționată în ghidurile Parisului. Pe mica scenă, „Domnul și doamna Martin" dau viață „tragediei limbajului", iar o oră mai târziu, distinsa Elevă și nu mai puțin distinsul său Profesor joacă o „dramă comică". Deși injust, numele actorilor pare să nu mai conteze. Peste 200 de nume au fost trecute pe tăblița de la intrare, interpreții predându-și rolurile din mers pentru a păstra vie istoria teatrului. La Huchette a reușit performanța de-a învinge efemeritatea teatrului, conservând ceea ce regizorii și autorul, nelipsit de la repetiții, au imaginat în urmă cu șase decenii: decoruri

Scanned with OKEN Scanner

reprezentând interioare simple, concepute astfel încât parcă măresc scena, destul de mică, mobilier sumar, costume în culori discrete, terne (doar rochița Elevei e pepit, roșu cu alb), realiste până la detalii, la fel, recuzita (casca pompierului, pălării, caietele Elevei), versiuni regizorale și interpretare ce pun în evidență textul, actori dând impresia de mașinării ce articulează, în *Cântăreața...*, și de metamorfozare perfectă, în *Lecția*.

În culise se ajunge simplu, pe ușa metalică, grea, ce dă într-un hol întunecat: la capătul lui e cabina actorilor, chiar în spatele scenei, iar de cealaltă parte, traversând spațiul de joc, e cabina actrițelor. Micul hol care o precedă e și „foaierul" unde se poate schimba o vorbă înainte ori între reprezentații. O glumă a făcut carieră la fel ca exemplul acesta de teatru patrimonial: „Anunțați-vă prietenii să vină să vadă spectacolele, pentru că nu se mai joacă decât încă... o jumătate de secol".

Mândri de isprava lor istorico-teatrală, cei de la Huchette zic, pentru a face mai palpabilă impresionanta rezistență a proiectului, că „cele două spectacole ale noastre au văzut trecând șase președinți ai Republicii franceze, au prins războiul din Algeria, au supraviețuit lui mai '68, au asistat la căderea zidului din Berlin, la nașterea monedei euro și la prăbușirea turnurilor gemene. 60 de ani de emoții, ultimatumuri, crize, aplauze și fericire"[80]. Aventura lui Ionesco la Huchette continuă!

***

La Praga, la Laterna Magika istoria e menținută vie. *Wonderful Circus* a fost conceput în 1977, o operă de pionierat, dar după aproape o jumătate de secol de la data premierei

80. *Ibidem*.

se joacă cu egal succes. Realizatorii sunt înscrişi în enciclopediile teatrului recent: Evald Schorm, Jan Švankmajer, Jiří Srnec (regia), Josef Svoboda (scenografia), Zdeněk Seydl (costume, măşti), Emil Sirotek (filmări). Iar pe afiş s-au rulat până în prezent numele a zeci de Clovni trişti, Clovni veseli, Seducători şi Venus, personajele principale. Dacă e *Wonderful Circus*, obligatoriu trebuie să fie şi clovni! Doi, complementari, născuţi, ironic, din două ouă purtate de valurile înspumate ale mării, pornind în căutarea lui Venus. Zeiţa din *Naşterea lui Venus* de Botticelli, un tablou proiectat pe fundal din care balerina care o ipostaziază se desprinde şi coboară, căpătând relief. De altfel, citările culturale sunt frecvente, iar jocul bi/tridimensional e dezvoltat pe tot parcursul spectacolului. Pe cortina albă devenită ecran, de la nivelul solului se ridică un cort de circ, iar parcursul protagoniştilor şi al celor ce îi privesc începe. Ideea de călătorie a saltimbancilor pe care e construit scenariul e generoasă estetic, oferind ocazie după ocazie de a ajunge cât ai clipi în locuri spectaculoase imagistic. Şi posibilitatea unor popasuri, precum şatra de ţigani, pretext al unui înfocat dans bohemian răsplătit cu aplauze la scenă deschisă.

Secvenţele subacvatice, traseele balerinei-fluture, când aeriene, când în microcosmosul insectelor, încântă şi acum, aşa simple tehnologic cum sunt. Spectacolul are cursivitate, mijloacele scenice sunt combinate echilibrat, imaginile curg, storyul e simplu, dar limpede. Desigur, high-tech-ul actual ar fi putut realiza minuni în mâna lui Svoboda, însă chiar şi aşa trebuie să recunoaştem propunerea lui era îndrăzneaţă pentru anii '70! Stilul Laternei Magika, avangardist la data premierei lui *Wonderful Circus*, s-a individualizat şi s-a definit tocmai prin combinarea interpretării live cu proiectarea unor secvenţe filmate anterior. Iar asta i se datora în principal lui

Scanned with OKEN Scanner

Josef Svoboda, fondatorul companiei. Filmul nu se rezumă la o simplă ilustrare a acțiunii sau la crearea unui decor virtual. Ingenios sunt realizate trecerile interpreților din starea live în cea filmată-proiecție și invers: totul la vedere, fără trucaje, dansatorii prelingându-se de pe cortina ecran direct pe scândura scenei. În cheie ludică, publicul din film privește spre publicul din sală, ca într-o panoramare. Jocul cu proporțiile, cu perspectiva, dinamica imaginilor sunt impecabil gestionate artistic într-un îndemn la visare care contaminează audiența.

Mereu, *Wonderful Circus* e sold-out. Cine merge să-l vadă? Pachetele turistice pragheze includ și câte o reprezentație cu acest titlu. Agențiile de turism vând și acum foarte bine spectacolul lui Svoboda, un divertisment de calitate, specific locului, ce relevă trecutul teatral al urbei.

## Mozart cu fire

În mâinile artistului potrivit, marioneta capătă grația unei balerine și capacitatea de-a transmite lirism a unui muzician. E cea mai complexă dintre păpușile teatrale, corzile ce-i acționează corpul necesită pricepere din partea celor care se încumetă să o manevreze. O ezitare cât de mică, precipitarea ori întârzierea, un exces motric sau lentoarea, incapacitatea de integrare corală, de tandem cu echipa pot conduce la ratarea unui moment. Am văzut în Austria un spectacol de gen care reatestă aceste adevăruri. O operă basm, *Flautul fermecat* de W.A. Mozart, la Salzburger Marionettentheater, instituție cu existență centenară. Trei generații din familia Aicher s-au îngrijit mai bine de un secol ca arta marionetei

Scanned with OKEN Scanner

și tainele ei (construcție, punere în scenă, animare) să străbată vremurile. Anton Aicher, fondatorul, a studiat la finele veacului al XIX-lea Artele Frumoase la Viena, sculptura, și s-a dedicat valorificării tradiției Kasperl Theater, tipică zonei Salzburg. Marionetele care au ieșit din fantezia lui uimesc prin atenția la detalii, prin performanța păpușăriei bazate pe iluzie, căci mânuitorii sunt camuflați în spatele unor mascaturi ce îi fac nevăzuți, vizibile fiind doar personajele care prind viață sub mâna lor. Esențiale în lista calităților unei marionete sunt manevrabilitatea, care vine din felul cum sunt gândite încheieturile, asamblate părțile trupului și din crucea care unifică firele și dă posibilitatea artiștilor să le miște. Anton Aicher le-a perfecționat prin experimentare, îmbunătățirile fiind conservate până în prezent la Salzburger Marionettentheater și transformate în identitate estetică. Prima producție (23 februarie 1913) a fost *Bastien und Bastienne,* afișul se află în mica expoziție din *foyer* ce redă vizual etape ale istoriei teatrului.

Și ce altă găselniță ar fi fost mai binevenită în orașul care l-a dat pe Mozart decât montarea unor spectacole cu lucrările sale în variante adaptate unor asemenea mijloace de expresivitate scenică? E linia repertorială dominantă, completată de alte titluri atractive. O clădire poziționată ultracentral, pe Schwartzstrasse, în imediata proximitate a International Mozarteum Foundation, o sală de aproximativ 300 de locuri într-o arhitectură cu stucaturi, picturi și lampadare trimit înapoi în timp și te transpun prin eleganță în universul fastuos al operei.

Am urmărit în acest cadru care te învăluie în strălucirea tipică genului o versiune de două ore și un pic a *Flautului fermecat*, dar e disponibilă și una comprimată, de o oră și zece minute, pentru publicul tânăr. Familiarizarea cu arta elevată

Scanned with OKEN Scanner

e premisa regăsirii puștilor de azi ca adulți în sălile de spectacol în viitor. Adecvarea la rutinele unui spectacol cu păpuși care, prin specific, înseamnă o gamă fixă de mijloace artistice, se face într-un decupaj de arii celebre și scene dialogate ce nu afectează narațiunea, îi dau limpezime. Fără să vrei, te gândești la data premierei absolute a *Flautului fermecat* – 1791, la semnificațiile unei creații canonice și la cât de multe variante îngăduie. Pe uvertură ne sunt prezentați protagoniștii, privirea are acces spre culise și fundal, unde actorii instalează elemente din decor. Dezvăluirea face parte din intro, e o invitație să pășim împreună în lumea de dincolo de oglinda scenei.

Marionetele cu sfori lungi sunt cele mai complicate, unele pot avea peste 30 deațe prin care li se conferă suflet. La Salzburger Marionettentheater au câte 12 fire, ancorate în punctele principale ale corpului din lemn ușor, material rezistent, prietenos cu dalta în finețea sculpturii, și nu grevează cu efort excesiv mâinile actorilor. Corzile au doi metri, astfel că păpușile sunt manevrate de la pod și evoluează pe muzică preînregistrată. Materialul muzical e de calitate antologică, Orchestra Simfonică Berlin din 1955, un omagiu adus memoriei culturale menținute în atenție astfel, în forme rafinate. În arta animației există dispute pe tema interpretării live versus cea cu bandă sonoră. Susținerea muzical-vocală în timp real concomitentă cu mânuirea marionetelor e solicitantă, dar atuul ei constă în crearea unei conexiuni mai rapide cu publicul. Cea cu sonor din off e riguroasă, conservă tempoul, iar în cazul despre care scriu, e singura opțiune viabilă. În plus, îngăduie o programare mai frecventă a reprezentațiilor.

Se cântă, ca la operă, în germană, limba pentru care a fost scris *Flautul fermecat*. Cum Salzburger Marionettentheater e menționat în toate traseele și recomandările turistice, scurte

Scanned with OKEN Scanner

fraze rezumative în engleză, franceză, spaniolă, chineză însoțesc în proiecție derularea libretului scris de Schikaneder, care, la prima întâlnire cu publicul, l-a jucat pe Papageno. Partiturile compuse pentru o distribuție ale cărei calități vocale erau știute dinainte, punându-le în valoare specificitățile, sunt provocări pentru soliștii care și le asumă acum.

Executate fără cusur, păpușile au fețe expresive, costume elegante, din materiale de calitate. Tehnica de construcție a avut în vedere articulațiile, care trebuie să fie cât mai mobile pentru a ajuta animatorul. Opt artiști în distribuția actuală (Philippe Brunner, Anne-Lise Drouin, Vladimir Fediakov, Marion Mayer, Emanuel Paulus, Eva Wiener, Ursula Winzer) fac credibile personajele păpuși. Sub acțiunea lor devin Tamino, Pamina, Papageno, Papagena, Regina nopții și ceilalți. Mânuitorii stau la pod, la circa doi metri de platforma pe care se mișcă marionetele, acționând fantezia privitorilor prin deprinderi măiestrite în ani de exercițiu. Când pregătește rolul, păpușarul exersează în oglindă, face minifilme și analiză video pentru că reușita interpretării vine din știința de-a se topi estetic în marioneta al cărei servant devine. E multă modestie în această artă, dedicare, efort creativ și fizic, întrucât mâinile, musculatura brațelor și a spatelui sunt solicitate intens pe durata spectacolului. Precizia de-a mișca firul potrivit la timpul potrivit, atât cât este necesar pentru a păstra naturalețea unui pas, a ridicării brațului, rotirii corpului, răsucirii capului înseamnă imitarea cât mai naturală a oamenilor.

Un spațiu de tip ecran dreptunghiular e scena unde personajele lui Mozart își spun povestea. Un basm pe care geniul muzical din Salzburg l-a transpus în știme cu doar câteva luni înaintea morții, la 35 de ani. Versiunea aceasta cu marionete a *Flautului fermecat* datează din anii '50, cu mici adaptări succesive care au îmbunătățit-o, dar i-au menținut spiritul

Scanned with OKEN Scanner

inițial. Mânuirea e impecabilă, nimic nu trădază faptul că în fața ochilor se derulează o creație teatrală jucată de mii de ori. Efectele speciale precum focul, fumul sau ploaia dinamizează vizual, iar câteva secvențe comice duc în agreabil reprezentația. Realismul ei te face să uiți rapid că personajele care se perindă la rampă sunt păpuși și nu interpreți de operă în carne și oase. Convenția te prinde după primele secvențe, e tentantă, acordurile muzicale celebre te poartă într-o poveste pentru oameni, nu contează înălțimea lor. La final, cortina roșie de catifea coboară, la aplauze ies mai întâi marionetele. Dedublarea e dezvăluită exact ca la început. Cortina cade și se ridică din nou, iar la pod răsar chipurile actorilor. Intrarea și ieșirea din magia poveștii sunt copertele de fantezie teatrală ale serii. Personajele au fost transferate păpușilor animate, ca intermediar de inventivitate a actorilor. Un instrument suplimentar din gama interpretativă care ne amintește tuturor că, de fapt, e înțelept să ne copilărim indiferent de vârsta din actele de identitate, ca soluție profilactică de tinerețe culturală.

Spectacole de operă și balet adaptate pentru teatrul de marionete sunt misiunea estetică a Salzburger Marionettentheater, pe afiș figurând în prezent și *Fidelio* de Beethoven, *Bărbierul din Sevilla* de Rossini, *Povestirile lui Hoffmann* de Jacques Offenbach, *Inelul Nibelungilor* de Wagner, baletul *Spărgătorul de nuci*. Așezământul cultural a intrat pe lista patrimoniului imaterial al UNESCO, o certificare oficială a calității actului artistic de aici.

În România există în continuare foarte multe prejudecăți în privința artei destinate copiilor. Privită din exterior, fără adecvată înțelegere, ea e considerată minoră, pur și simplu pentru că li se adresează celor de vârstă fragedă. Arta e artă, nu o poți clasifica în funcție de etatea publicului. Diferența vine din particularități psihologice (durata unei reprezentații,

Scanned with OKEN Scanner

tempoul acțiunii, câteva mijloace de expresie), nu din cele creativ-estetice. De aceea am prezentat exemplul de mai sus. Și tot de aceea parafrazez o zicere a lui Ionesco, afirmând că sunt mai revelatoare succesele mari într-un teatru pentru cei mici decât succesele mici într-un teatru pentru cei mari.

## O cafenea a intrat în istoria teatrului – La MaMa New York

Dacă vrei să ajungi la Teatrul La MaMa, trebuie să cobori spre sudul Broadwayului, celebra arteră care secționează Manhattanul separând zonele de Est și de Vest, spre Strada 4. La numărul 74 A, o clădire cu patru etaje se evidențiază în peisaj numai dacă ești atent ori dacă ești atras de culoarea ei mai puțin obișnuită: roșu. La unul dintre etajele superioare, un bust alb și câteva stucaturi te trimit cu gândul la artă. Coborând privirea, dai de firma de deasupra ușii principale. Firma e cât se poate de discretă, simplă, cu un înscris de mână: La MaMa E.T.C (Experimental Theatre Club). Împingând o ușă masivă, intri într-un *hall* mic (la New York, spațiul e valorificat la maxim și, mai ales, pe verticală) cu o casă de bilete, câteva băncuțe, panouri și policioare cu pliantele ce popularizează programul. Aici, în acest building cumpărat de Ellen Stewart în 1969, grație unui stipendiu acordat de Fundația Ford, s-au scris cele mai importante pagini ale avangardei mondiale de după cel de-al Doilea Război Mondial.

La MaMa e creația lui Ellen Stewart. Ea l-a înființat în 1961, mutându-se de câteva ori până la locația de-acum. Convinsă că asta e menirea ei, Ellen Stewart s-a luptat cu încăpățânare, vreme de 45 de ani, ca La MaMa să aibă continuitate și să fie

Scanned with OKEN Scanner

o rampă de lansare pentru artiștii care nu-și găseau locul în altă parte. Deschizându-le ușa acestor „marginali", printre care s-au numărat dramaturgii Sam Shepard, Jean-Claude van Italie, Tom O'Horgan, actorii Harvey Keitel, Billy Crystal, Danny DeVito, regizorii Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Peter Brook, Joseph Chaikin, Richard Foreman, Andrei Șerban, coregrafii Meredith Monk, Kazuo Ôno, Ellen Stewart a schimbat pentru totdeauna teatrul american și pe cel mondial. Asumându-și riscurile experimentului, ale provocării artistice, La MaMa a utilizat arta ca pe un limbaj universal. Aici a fost promovat multiculturalismul într-o perioadă în care rasismul și xenofobia cunoșteau forme extreme. Născută în Louisiana, în 1919, Ellen Stewart le știa din proprie experiență. Venită la New York pentru a putea studia, a dat piept cu rezervele față de persoanele de culoare. Simțea însă că trebuie să-i sprijine pe artiștii talentați, să le ofere spațiu de exprimare, astfel că a perseverat în acest sens. La MaMa are acum patru clădiri, trei la New York, cu săli de spectacole, cluburi, spații de repetiții, arhivă, galerie, și una în Italia, lângă Spoleto, unde vara se desfășoară La MaMa International Symposium for Directors.

Am ajuns la La MaMa în iarna lui 2005, iar ghidul meu a fost Ozzie Rodriguez. Ozzie e actor și regizor, dar a scris și câteva texte pentru teatru. Legăturile lui cu acest club experimental datează din 1968. A lucrat o vreme aici, apoi și-a înființat propria companie și a plecat în Texas, dar în 1985 a revenit. Încăperea de la subsol unde e depozitată arhiva particulară a lui Ellen Stewart era inițial o sală de cabaret. La un moment dat, pompierii nu le-au mai dat avizul, pentru că nu existau condiții de siguranță împotriva incendiilor, și atunci au schimbat destinația spațiului. Ellen Stewart a avut inspirația de a păstra documente scrise de la toate spectacolele,

Scanned with OKEN Scanner

casete video, mai nou DVD-uri, și aceste prețioase materiale pot fi acum studiate, pe bază de programare, de studenți, profesori și cercetători. Ca orice arhivar adevărat, Ozzie e o persoană foarte organizată. Cunoaște pe viu istoria acestui teatru avangardist și te pune rapid la curent cu principalele coordonate care au jalonat anii lui de existență artistică. „Teatrul ca întâlnire, aceasta a fost politica estetică a lui Ellen Stewart", îmi explică Ozzie. „Ca să înțelegi ce s-a petrecut aici, trebui să-ți spun câteva lucruri despre anii '60: era o perioadă de emancipare în toate domeniile – rasială, sexuală, feministă. Erau anii protestului împotriva războiului, ai noilor forme de expresie care încercau să-și facă loc, să se afirme. În acest context tumultuos a apărut proiectul lui Ellen, care a creat o platformă de lansare pentru cei îndrăzneți. A promovat texte militante, autoare de teatru care nu puteau ajunge la rampă, actrițe de culoare, asiatice. În anii '70 a urmat explozia multimedia, La MaMa a găzduit-o și pe aceasta", mai zice Ozzie. „La MaMa a fost de multe ori primul teatru care a făcut asta sau asta. A fost, spre exemplu, primul teatru *off-off-Broadway* prezentat pe un canal de televiziune, într-o producție care l-a implicat și pe Andy Warhol." Ozzie Rodriguez nu a vrut să devină neapărat arhivar. Dar a înțeles că istoria documentară e foarte importantă și că cineva trebuie să gestioneze și trecutul acestui teatru, nu numai prezentul. O evidență pe calculator îți spune foarte rapid ce anume poți găsi: cronologia spectacolelor, dosare individuale ale creatorilor (dramaturgi, regizori, actori, compozitori, dansatori, coregrafi, păpușari, artiști media), dosare ale trupelor, ale turneelor, înregistrări video, piese, materiale de presă, afișe, fotografii. Pereții sunt tapetați cu rafturi pe care stau rânduite înregistrări video, fișete cu informații despre spectacole și aparatură audio-video. Două ventilatoare de mari dimensiuni

Scanned with OKEN Scanner

plasate în tavan își învârt paletele, asigurând microclimatul necesar conservării. O tubulatură uriașă traversează pereții, prin ea circulând aerul care încălzește clădirea. Deasupra etajerelor stau, tăcute, măști: asiatice, columbiene, de commedia dell'arte, câteva dintre măștile albe din *Trilogia* lui Andrei Șerban. E un mediu foarte plăcut, care te îmbie să plonjezi în istoria recentă a teatrului.

Tot Ozzie mă călăuzește într-un tur al clădirilor La MaMa. De la cafeneaua inițială – cea din 1961, plasată într-un subsol în care era loc pentru numai nouă mese și câteva scaune, a cărei chirie, de 55 dolari/lună, Ellen a plătit-o cu un cec de ajutor de șomaj –, acum La MaMa este un adevărat complex, un centru artistic. Funcționează ca o organizație nonprofit, finanțată prin *fundraising*: în anul 2004 a primit pentru proiectele sale fonduri guvernamentale (35.000 dolari de la National Endowment for the Arts, 70.000 de la *New York City/ Department of Cultural Affairs* și de la New York State Council on the Arts) și stipendii de la diverse corporații (JPMorgan Chase, Carnegie Corporation etc.) sau fundații (Ford, Japan Foundation etc.), precum și donații individuale.

De la subsolul cu arhiva particulară Ellen Stewart urcăm, pe niște scări late, vopsite vișiniu cu gri, la First Floor Theatre, sala de spectacole de la primul nivel. Când a cumpărat clădirea, aceasta figura pe lista de demolare și nu avea decât patru pereți. I-a montat acoperiș, a reparat-o, a dotat-o cu tot ce e necesar pentru un spațiu artistic. La etajul doi funcționează The Club, un cabaret cu 100 de locuri, unde, așezat la un drink, te poți relaxa urmărind o comedioară. Un nivel mai sus se află birourile, iar la ultimul etaj, al patrulea, locuiește Ellen. La MaMa e, în cel mai autentic sens al termenului, casa ei.

Scanned with OKEN Scanner

Cea de-a doua clădire e The Annex. E foarte aproape de prima, „gard în gard", cum am zice noi, numai că la New York nimeni nu-și face gard, și datează de pe la 1875. În interior există o sală de spectacole uriașă pentru New York și, tocmai prin asta, unică. Spectatorii au la dispoziție gradene din lemn, modulare, care se pot rearanja în diverse moduri, în funcție de viziunea regizorului. La fiecare reprezentație pot asista circa 300 de persoane. Există și un mic balcon, unde mai poate sta publicul. Sala aceasta i-a plăcut extrem de mult lui Peter Brook, care a spus că e exact ceea ce el înțelege prin „spațiul gol". Acustica e foarte bună, la fel și tehnica de scenă, iar ambientul este multifuncțional, se poate utiliza pentru spectacole de toate dimensiunile. Deasupra sălii sunt amenajate cabine și câteva dormitoare pentru cazarea invitaților. În 1970, o veche fabrică părăsită, aflată la doar două străzi distanță, a îmbogățit zestrea imobiliară a lui La MaMa. Aici funcționează Great Jones Repertory Company, trupa care s-a format odată cu venirea lui Andrei Șerban și care s-a sudat în decursul lucrului la *Trilogie*. Creația lui Șerban a avut o viață scenică lungă, fiind reluată cu diverse ocazii, pentru alte locații, în Turcia, Coreea, Polonia, la începutul anilor '90, și la București, cu actori români. Imobilul are șapte etaje generoase, oferind multiple spații de repetiții și ateliere. Totul e gratuit, pentru a-i elibera pe artiști de presiunea cheltuielilor materiale. „Costurile foarte mari ale unor noi montări nu dau prea multe șanse avangardei newyorkeze", îmi spune Ozzie. În magazia cu costume se află și câteva create de Radu și Miruna Boruzescu.

Tadeusz Kantor a declarat La MaMa „cel mai important teatru în raport cu cultura universală". Afirmația e confirmată de evidența că dintre toate teatrele înscrise în enciclopedii la capitolul avangardă istorică, La MaMa e singurul care

Scanned with OKEN Scanner

mai există. Secretul longevității sale e, probabil, desăvârșirea lucrurilor făcute cu pasiune.

## Intuiție și încredere în oameni. Cum am cunoscut-o pe Ellen Stewart

Ellen Stewart[81] este una din legendele vii ale teatrului contemporan, „un Jules Verne al avangardei teatrale", cum a numit-o o importantă revistă americană. Clubul newyorkez La MaMa, din Lower East Manhattan, e asociat cu tot ceea ce a fost mai reprezentativ în materie de inovație scenică în ultima jumătate a veacului trecut. La cei 87 de ani pe care-i avea când am cunoscut-o[82], Ellen Stewart era foarte activă, caldă, pozitivă. Abia revenită din Europa, de la Maastricht și Roma, unde i se decernase o nouă distincție, „a cincea din 2005", m-a primit în apartamentul ei de la etajul patru al buildingului principal de la La MaMa. De acolo veghea, la propriu, la destinul acestei redute a experimentului teatral. Fără barajul secretarelor, fără zeci de telefoane și insistențe, am pătruns în istoria teatrului contemporan. Totul avea aerul cel mai firesc din lume. Majoritatea răspunsurilor ei începeau cu apelativele *honey*, *dear*, *baby*, iar conversația era cât se poate de amicală. Ellen (ea a impus din start să ne tutuim) te face să te simți ca acasă la... mama.

Era în 1961 când Ellen venise la New York pentru a urma o școală de design vestimentar, întrucât în Louisiana, locul

81. Varianta integrală a acestei discuții pe care am purtat-o cu Ellen Stewart este publicată în revista *Observator cultural*, nr. 307, 9.02.2006.

82. Era în luna decembrie a anului 2005.

Scanned with OKEN Scanner

său de baştină, afro-americanii nu aveau dreptul să studieze. Aşa a început povestea lui La MaMa, care între timp a devenit cel mai longeviv teatru *off-off-Broadway*. E interesant de aflat chiar de la fondatoare cum s-au petrecut lucrurile.

„Am ajuns la New York mânată de dorința de a mă specializa în design vestimentar. Nu aveam atunci drepturi civile şi, cu mare greutate, m-am angajat la Saks Fifth Avenue. Am lucrat întâi la croitorie, la execuție, apoi am devenit *executive designer*. Viața mi l-a scos în cale pe cel căruia i-am spus Papa Diamond, Abraham Diamond, un evreu refugiat, în copilărie, din România. Întâmplător îl întâlnisem, iar între mine şi familia lui s-a stabilit o conexiune specială, m-au considerat fata lor, deşi aveau deja patru copii. Era o fire artistică, îmi citea duminica, atunci când îi vizitam, din poeziile scrise, din Tora şi tot el m-a ajutat să capăt jobul de la Saks. O dată, eram în Maroc şi Papa Diamond, care între timp murise, mi-a apărut ca o nălucă şi mi-a spus să mă întorc la New York, pentru că aveam ceva important de făcut. Îmi zicea să-mi încerc norocul, să încep să fac ceea ce cred că am de făcut în viață. Pare greu de crezut, dar între noi se formase o legătură greu de descris rațional", mi-a povestit Ellen Stewart.

S-a întors la New York şi a deschis cafeneaua La MaMa, dar lucrurile nu au mers deloc uşor: „Aveam doi prieteni, Paul Foster şi Fred Lights, care voiau să devină dramaturgi. Teatrul mi se părea ceva plictisitor! Urmărisem o dată, pe Broadway, chiar împreună cu Fred Lights, *Un tramvai numit dorință*, cu Marlon Brando în rolul principal, şi a fost chinuitor să ascult atâta text! Teatrul nu prea mă interesa, mă interesau, în schimb, oamenii. Credeam atât de mult în cei doi prieteni ai mei, încât i-aş fi ajutat în orice ar fi dorit să

Scanned with OKEN Scanner

facă, inclusiv dacă se decideau să amenajeze săli de baie! Așa că, în 1961, cu banii de pe creațiile mele vestimentare am închiriat în Lower East Side, pe Ninth Street, un subsol. Numai că în zonă «*colored*», cum ni se spunea, nu erau doriți, la fel evreii și hispanicii. Am avut mari probleme cu vecinii, care au chemat poliția, acuzându-mă de prostituție, apoi pompierii, pretextând că nu aveam avizele și tot așa. Eu știam însă că acesta era drumul meu: să-mi ajut prietenii să facă teatru, și nu am abandonat. Am fost siliți să ne mutăm de trei ori, până am ajuns în actualul sediu de pe East 4th 74 A, pe care l-am cumpărat cu sprijinul Fundației Ford".

Numele este foarte important nu numai pentru oameni, ci și pentru instituții. Unii se gândesc intens, elaborează variante multiple, consultă experți în *naming*, se decid cu dificultate. În cazul lui Stewart a fost așa: „Pe vremea când lucram la Saks Fifth Avenue, lumea îmi spunea Mama, iar MaMa a devenit semnătura mea ca designer. Atunci, femeilor de culoare nu li se adresa nimeni cu «Doamnă» sau «Domnișoară». Când a trebuit să ne înregistrăm teatrul cu un nume, eram mai mulți, făceam un brainstorming, și cineva m-a strigat «Mama», iar numele a fost înscris pe lista cu propuneri. Altcineva a sugerat că e mai bine La MaMa și asta a fost. Ne-am înregistrat ca o cafenea, formalitățile fiind mai simple".

În privința strategiilor de a se impune într-o piață culturală foarte abundentă precum cea newyorkeză, lucru pe care de altfel l-au și reușit în numai câțiva ani, direcțiile evidente au fost deschiderea multiculturală, încrederea în artiști și o legătură foarte strânsă cu celelalte continente, cu Europa în principal, ca leagăn al teatrului clasic. „Criticii nu veneau să ne vadă, mai zicea Ellen, și atunci am decis să facem un

Scanned with OKEN Scanner

turneu în Europa. Era în 1965, ne-am dus cu vaporul, pentru că era mai ieftin, 16 artiști și 22 de spectacole, pornisem către Franța și Danemarca! După acest prim turneu și după cronicile pe care le-am avut, europenii ne-au invitat în continuare, lumea a auzit de noi, ni se propuneau spectacole de peste tot. În 1966, am prezentat la La MaMa un spectacol coreean cu păpuși, pe vremea când americanii nici nu știau bine unde e Coreea. Împăratul Japoniei ne-a decorat pentru că am fost primul teatru american care a găzduit un spectacol japonez după cel de-al Doilea Război Mondial. Habar n-aveam că fusese primul! Nici acum nu-mi explic cum de știa atâta lume din străinătate despre La MaMa, cum ne găseau?! Adesea mi s-a reproșat că suntem prea nonamericani. Eu am promovat teatrul etnic, multiculturalismul, am încurajat libera exprimare artistică, i-am ajutat pe artiștii care aveau ceva de spus. Și acum lucrează aici asiatici, sud-americani, europeni. Oferim pentru foarte multă lume oportunitatea de a se exprima. Suntem o mare familie multiculturală."

Îmi amintesc perfect și acum de întrevederea mea cu Ellen. Exact în momentul în care rostea aceste vorbe a intrat Marco, un actor italian, care o ruga să-i semneze recomandarea pentru Tisch School. Europa a atras-o și a creat un cap de pod in Italia, pentru proiecte de vară. „În 1985, am luat Premiul MacArthur Genius, în valoare de 300.000 de dolari. Cu acești bani și cu câteva ipoteci mereu reînnoite, am cumpărat lângă Spoleto o mănăstire veche de 700 de ani, erau mai mult niște ruine, pe care le-am restaurat. Începând din 2004, vara, acolo se desfășoară seminare, workshopuri. Avem spații pentru aproximativ 35 de persoane care pot participa la traininguri", povestește ea.

Deși susținea că nu se pricepe la teatru, a avut un fler imbatabil în a decela valoarea de obișnuit. I-a avut invitați

Scanned with OKEN Scanner

pe Grotowski și Kantor, Phillip Glass a lucrat pentru ei, au colaborat aici Bette Midler, Al Pacino, Andy Warhol. La MaMa e un loc aglomerat, ocupat tot timpul. Ellen s-a bazat mereu pe intuiție, „dacă simt că-mi place cineva, că acel cineva crede în ceea ce vrea să facă, atunci îl sprijin. Fac parte dintre cei care consideră că dacă vrei să reușești, atunci vei găsi o cale de împlinire. Intuiția e ceva ce nu poți explica științific. E un har, cred mult în intuiție". Și adaugă: „Mai mult decât teatrul, îmi plac oamenii. Artiști venind la La MaMa, alergând de colo-colo, făcându-și treaba, frământându-se, creând, intrând în relație unii cu alții, asta înseamnă teatrul pentru mine". Ellen Stewart s-a stins în ultima zi a lui ianuarie 2011, dar ceea ce a fundamentat ea acolo și, mai ales, ce a transferat în oameni, merge, ca orice construcție solidă, mai departe.

## Teatru sub cerul liber

Teatralizarea spațiilor nedestinate din start artei reprezintă o tendință cu o istorie de câteva decenii, care rămâne ofertantă. Scena tradițională nu este dependentă de vreme, oferind un spațiu arhitectural care scoate spectatorul din citadinul cotidian, dar obligă la un unic mod de abordare, previzibil ca ambient. Spațiile nonteatrale ca destinație oferă noi libertăți, lasă imaginațiile să zburde, permit o altă relație cu publicul, surprind.

Probabil vremea sumbră și capricioasă din insulă îi face pe englezi să aprecieze atât de mult reprezentațiile *open air*, preferențial în lunile de primăvară/vară când caută soarele. În Regent Park, la Londra, funcționează, din 1932, Open Air

Scanned with OKEN Scanner

Theatre. Are 1.250 de locuri, e complet înconjurat de natură, de verdeață, și rulează, din mai până în septembrie, producții concepute special. Administrarea lui este privată, iar actrița Dame Judi Dench este președinta boardului.

## Pe malul Atlanticului[83]

Tradițiile frumoase din Regatul Unit al Marii Britanii și Irlandei de Nord se concretizează într-un exemplu inedit în Cornwall, pe coastă, în satul Porthcurno. Povestea începe în 1920, când Rowena Cade a cumpărat o proprietate cu 100 de lire sterline, cu intenția de-a construi o casă în care să locuiască. A și făcut-o, e Minack House. Niște ani mai târziu, Cade și-a pus la dispoziție grădina pentru susținerea unor reprezentații cu o producție shakespeariană, *Visul unei nopți de vară* (1929). Interesul publicului a împins lucrurile mai departe. Prezentarea spectacolelor necesita o minimă amenajare, pe care Rowena și ajutoarele ei au făcut-o cu uneltele obișnuite dintr-o gospodărie. A fost începutul unei activități extinse pe mai mulți ani, în care Rowena Cade a crezut întreaga viață. Ceea ce astăzi e considerat unul dintre cele mai uimitoare teatre în aer liber, tăiate direct în piatră, e rezultatul pasiunii și al unei munci fizice și cu mijloace simple ce țin de meșteșugărie. Fire de artist, Cade s-a implicat cu pasiune în acest proiect realizat cu propriile puteri și cu sprijinul localnicilor. Creativitatea s-a manifestat din plin nu doar în pregătirea amfiteatrului, ci și în multe alte detalii: pe scaunele din piatră sunt „scrise" titlurile unor spectacole

83. Articol apărut în *Observator cultural*, nr. 1120, 4.08.2022.

Scanned with OKEN Scanner

prezentate aici și anul, o etichetă istorică; modele nonfigurative făcute cu o șurubelniță au devenit ornamente perene. Minack House a căpătat forma apropiată de cea prezentă în primele decade ale secolului trecut, iar eforturile și modalitatea de amenajare sunt neobișnuite și admirabile. Câteva tone bune de piatră au fost decupate manual pentru a transforma un pisc într-un fabulos spațiu teatral. În fiecare vară, din iunie până în septembrie, se desfășoară o stagiune, dar teatrul e vizitabil în cursul întregului an. Din amfiteatrul modelat în piatră se poate admira marea și asculta simfonia talazurilor.

Rowena Cade se familiarizase cu rosturile spațiului în procesul teatral în vremea studiilor ei artistice, așa că perspectiva pe care țărmul stâncos o dezvăluia i-a încolțit ideea unor spectacole sub cerul liber. Partea cea mai însorită a Marii Britanii, „*the British Riviera*", a cultivat constant practicile *open air*, în zonă funcționând multe inițiative de gen. În anii '70, Footsbarn Theatre a început să repete în hambarul unei ferme din Trewidland, țelul fiind o artă populară, apropiată de public, generoasă, care să poată fi practicată fără infrastructură teatrală sofisticată. Unul dintre artiștii implicați, Oliver Foot, deținea hambarul care a dat numele companiei. Jucau în așezări rurale, piețe publice, parcări, plaje *passing the hat round*, apoi, din 1984, au adoptat formula itinerantă și un cort de circ cu care au călătorit în America de Sud, India, Africa, Australia. De niște ani, sunt localizați în Franța, unde au cumpărat ferma La Chaussée. Un elocvent studiu de caz despre cât de simplu este să faci teatru dacă ai o idee clară și i te consacri cu dăruire și continuitate.

Rowena Cade era scenografă, se pricepea la transformarea teatrală a unui perimetru. După ce a găzduit o primă reprezentație în aer liber în proximitatea locuinței, s-a dedicat

Scanned with OKEN Scanner

amenajării amfiteatrului botezat după imobilul modest: Minack Theatre. E plasat foarte aproape de Land's End, cel mai vestic punct al Cornwall, și oferă o splendidă vedere panoramică asupra Atlanticului.

Buna primire din partea publicului a primului proiect a dus la reluarea experienței vara secventă, cu *Furtuna*; o reprezentare materială a lui Ariel, o refacere, desigur, poate fi văzută în galeria accesibilă vizitatorilor, prețioasă mărturie a începuturilor. Spectacolul a necesitat mai multă amenajare. Cam pe la jumătatea pantei, a identificat o platformă potrivită pe care a pregătit-o treptat, excavând în roca dură cu târnăcop, mistrie, daltă, ciocan, găleată, roabă, fabricând beton prin amestecarea cimentului cu nisip cărat de pe plajă, pământ și piatră mărunțită. Alături de Cade, cel mai activ a fost Billy Rawlings, grădinarul, și un alt vecin, care au crezut în visul ce prindea contururi reale. Tot manual au dăltuit „fotoliile" unde stau privitorii. Atractivitatea edificiului provine și din calitatea de-a fi fost generat organic de specificul zonei, e parte integrantă a mediului, nu a apărut din ostilitatea unor ambiții. E o modalitate de-a fructifica natura înconjurătoare, de-a o evidenția prin teatralizare.

Totul e terasat, arealul în care stau spectatorii s-a extins de la an la an, a fost nevoie datorită fluxului constant crescător. Acum sunt 700 de locuri disponibile, *full house* în sâmbăta în care eram și eu pe unul dintre ele. Minack Theatre a fost scopul vieții acestei femei remarcabile care i-a intuit potențialul, l-a pus în valoare și l-a introdus în istoria teatrală recentă a Angliei și, mai apoi, în cea internațională. O placă simplă, de mici dimensiuni, din roca locală, precizează explicit acest adevăr, cu litere de-o șchioapă: *Rowena Cade created this theatre.*

Scanned with OKEN Scanner

O grădină minunată completează coloristic și dă viață granitului cenușiu. Grija pentru natură e vizibilă peste tot în Regat, orice petic de teren pretabil e acoperit cu plante, mai ales flori. Speciile au proveniență mediteraneeană, sud-americană și sud-africană, o pată cromatică vie, subtropicală, asortată cu turcoazul oceanic.

Minack Theatre e de decenii o atracție turistică, se aud în public limbi diverse, e vizitabil tot anul, iar spectacole sunt din aprilie până în septembrie. Se joacă inclusiv pe ploaie, un anunț online precizează limpede că uzul umbrelelor nu e îngăduit din respect pentru ceilalți participanți. Așa că e înțelept să ai o pelerină. În dotare se mai recomandă o păturică, o pernuță, pentru că la orele serii piatra sau pământul cu iarbă pe care stai așezat o impun. Totul e organizat impecabil, de la *stewards* în parcare la limitarea numerică a grupurilor din tur pentru a nu supraaglomera aleile cu scări abrupte, în unghiuri aproape drepte; e asigurat și accesul persoanelor cu dizabilități. Abia în anii '80 s-a introdus sonorizare, până atunci a juca acolo era un provocator exercițiu de impostație pentru actori.

Un drum îngust, foarte îngust pe alocuri, suie spre coasta de unde peisajul e extraordinar. Politețea șoferilor face ca problemele să se anuleze, mici alveole de o parte și de alta îngăduind unuia sau altuia să se retragă civilizat, permițând trecerea.

Living Spit e o companie teatrală din Clevedon, North Somerset, care și-a făcut o identitate din comedii cu muzică scrise de membrii săi și prezentate în turnee în toată insula. Numele condensează original și, trebuie să recunoaștem, atrage rapid atenția asupra stilului care i-a impus pe Howard Coggins și Stu McLoughlin, animatorii grupului. Piesele inspirate din istoria Marii Britanii le-au adus vizibilitate în breaslă, acestea

Scanned with OKEN Scanner

prezentând secvențe ale trecutului tratate în cheia vremurilor noastre: *The Six Wives of Henry VIII, Adolf & Winston* și spectacolul pe care l-am văzut la Minack, *Elizabeth I – Virgin on the Ridiculous*. A treia componentă a acestei trilogii, *Elizabeth I* revine asupra unor fapte din alte timpuri, parodiindu-le curajos și cu bun-gust. Rețeta mută în prezent momente din vremea „reginei virgine" într-un story populat cu eroi din paginile de istorie (Maria Stuart, Filip al Spaniei, Robert Dudley, William Cecil, 1st Baron Burghley, Francis, Duce de Anjou, Anthony Babington, Walter Raleigh). Nota umoristică se afirmă din start, cei doi interpreți jucând și cântând din primele clipe. Narative cunoscute de toată lumea de pe băncile școlii (poveștile de presupus amor și măritiș ale uneia dintre cele mai importante regine ale Angliei, Lizzie, cum o alintă hazliu scenariul) se recitesc într-o actualitate proaspătă de divertisment elevat. Poante de limbaj îndrăznețe, dar inteligente, cu vorbe ce nu se sfiesc să fie decoltate, dar nu triviale, mai degrabă insinuează decât numesc, lăsând imaginația spectatorilor să elaboreze. Povestea începe în prima zi de domnie a lui Elizabeth, în 1558, în *induction*, și se încheie la moartea ei, traversând un arc de timp cu celălalt picior în 2022. Lizzie ține un jurnal (roz, evident) pe post de confesor, are robot telefonic, folosește test de sarcină, se aud nume precum Helen Mirren, William Shakespeare, filmul *Shakespeare in Love*, Mick Jagger, multe citări ale culturii pop, se vorbește despre amintiri din anii de școală, căsătorie, internet („Cum poți spune că internetul greșește în legătură cu ceva?"), *tax council* etc., stabilind conexiuni trecut-azi în notele spumoase ale ironiei. Cei doi actori stăpânesc scena. Howard Coggins duce mai multe roluri, pe toate cele masculine, o face foarte bine, găsind elemente distinctive pentru fiecare; Stu McLoughlin e Elizabeth cu o rochie fucsia, câteva peruci

Scanned with OKEN Scanner

și accesorii care indică trecerea prin domnie. Tandemul funcționează ireproșabil, și unul și celălalt spun texte și cântă la fel de bine, ingeniozitatea teatrală însemnând, de pildă, un moment de rap ce evocă revenirea lui Walter Raleigh din „Lumea Nouă" cu daruri: un cartof și un pachet de țigări Virginia/Virgin Queen.

Relația cu publicul e primordială. Acesta nu rămâne doar un receptor emoțional, se transformă în interpret coordonat de Coggins cu ajutorul a două cartoane *Yes/No*, fiind solicitat să răspundă în cor unor întrebări simple, după cum i se sugerează. Firește, se întârzie intenționat într-un caz, alterarea micii rutine dă roade nostime, pentru că cel puțin un spectator, dacă nu mai mulți, nu mai așteaptă să i se arate ce trebuie să spună și răspunde spontan. Ducele de Anjou vorbește franțuzit, îi aduce cadou Reginei un cercel în formă de broască și îi sărută galant mâna, se fac aprecieri legate de bucătăria franceză și cea britanică, se plătesc astfel câteva polițe la rivalitățile istorice între vecinii geografici. Ca resurse de dinamică scenică și mobilizare comică se iese uneori din scenariu, facându-se reclamă la un DVD cu muzica din creațiile Living Spit și la producțiile din trilogia istorică, într-o cursivitate deplină. Când se vorbește despre Invincibila Armada parcă și vezi pe valuri în fundalul real apropierea corăbiilor spaniole și cum Sir Francis Drake se străduiește să le țină piept. Privești în zare și observi o focă jucăușă, pescărușii, auzi talazurile izbindu-se de stâncile malului înalt, o scenografie naturală valorificată creativ de Rowena Cade în primele decenii ale secolului trecut. Se joacă la apus, într-un amurg care nu necesită decât foarte puțină lumină artificială, de regulă lila. Albastrul nuanțat al Atlanticului, azuriul cerului, albul câtorva norișori răsfirați

Scanned with OKEN Scanner

și griul pal al pietrei se asortează perfect cu acest spectacol în care actorii rostesc replici și cântă vocal și instrumental melodii imaginate chiar de ei. Fără decoruri, doar ei doi, harul lor și o recuzită minimală.

Spectatori de toate națiile au venit cu pături (după ce soarele a coborât linia orizontului, s-a răcorit puțin), coșuri de picnic, având în minte ideea unei seri cât mai agreabile. Chiar așa a fost. Se vede că lumea are obiceiul mersului la teatru, al consumului cultural. Cumva am avut și senzația că am invocat reprezentațiile teatrale antice, salturi în timp care reatestă capacitatea fabuloasă a artei scenice de a rezista, așa efemeră cum e ea în forma spectacolului cu durată finită, de a se confrunta cu timpul, reinventându-se mereu.

## Shakespeare la iarbă verde

Una dintre modalitățile ingenioase de a-l aborda astăzi pe Shakespeare este montarea lucrărilor lui în variante imaginate pentru aer liber. Multe dintre piese se pretează la spațiul *outdoors*, și nu doar *Visul unei nopți de vară*, la care ne fuge gândul inițial. Există în lume evenimente și instituții care și-au făcut o misiune și-un nume din a-l juca pe bardul de la Stratford Upon Avon la iarbă verde. În Australia, la Royal Botanical Gardens Victoria din Melbourne, menținerea interesului pentru creația shakespeariană e realizată și prin prezentarea spectacolelor în acest perimetru special din punctul de vedere al vegetației. Shakespeare însuși a folosit în textele sale dramatice și poetice extrem de multe referințe botanice. Mulți cercetători au făcut studii elaborate analizând flora menționată de autor.

Scanned with OKEN Scanner

Istoria Royal Botanical Gardens începe în 1846, iar în prezent acoperă sute de hectare. Suprafața găzduiește nu mai puțin de 350.000 de plante din 11.500 de specii vegetale, cărora li se adaugă un ierbar și o bibliotecă impresionante. În acest paradis vegetal, Australian Shakespeare Company susține o stagiune *open-air* consacrată patronului său cultural. Programul elaborat pentru ambientul natural a fost plasat sub genericul *Shakespeare under the stars/Shakespeare sub cerul înstelat*, iar ideea a prins contur în 1987, când a debutat, spre totala încântare a publicului. Succesul se măsoară în milioane de plătitori de bilete. Glenn Elston este inițiatorul ei, regizorul devenind unul dintre pionierii noului format pentru spații neconvenționale, în care l-a așezat pe Shakespeare sezon după sezon. Conceptul este foarte dezinhibat, accentul cade pe nonconformismul comportamentului spectatorilor, fără ca asta să însemne renunțarea la bunele maniere. Plătitorii de bilete sunt încurajați să vină ca la picnic, cu pături, coșuri cu gustări și băuturi ușoare, iar cei care nu sunt pregătiți le pot cumpăra fără probleme la intrare. Socializarea culturală este extinsă, relaxarea include și ambianța, locul în care stai cu familia sau prietenii.

Printre titlurile de pe afiș s-au numărat în anii precedenți unele dintre cele mai complexe scrieri ale lui Shakespeare. Chiar dacă pare mai greu de închipuit, actorii joacă *Macbeth*, cea mai tenebroasă piesă shakespeariană, pe care au adus-o foarte aproape fizic de public, spre a spori tensiunea și fiorul întunecat al omorurilor în serie. Visceralitatea creată literar s-a transmis din mizanscena în care decorurile devin un extratext prin umbrele pe care le desenează, obscuritatea întreținută amplificând efectele tragice. Un alt proiect îndrăzneț al seriei a fost *Hamlet*. Pentru cei familiarizați cu teatrul *indoors*, opțiunea de-a muta acțiunea într-un ambient asociat mai degrabă

Scanned with OKEN Scanner

cu destinderea poate contraria. Dar tocmai de aici vin inéditul și atractivitatea. Realizatorii au gândit totul pentru a se potrivi cu orele apusului de soare și răsăritului lunii, utilizând simbolic momentul zilei și valorificând lumina naturală.

Povestea gemenilor Viola și Sebastian din *A douăsprezecea noapte* este descrisă în prezentarea de marketing făcută de Australian Shakespeare Company ca *picnic theatre*. Quiproquourile shakespeariene și ambiguitățile de gen devin și mai interesante în aer liber.

Versiunea contemporană a lui *Romeo și Julieta* transpune tragica poveste de dragoste într-un context ce amintește de stilul Bollywood. Familia Capulet are origini indiene, adăugând un element rasial care sporește adversitatea față de Montague. Culori vii, costume din mătase, turbane, *sari*-uri, muzică și dansuri specifice imprimă o notă aparte de vizualitate, dinamică și catharsis.

Membrii Australian Shakespeare Company cred în „importanța teatrului făcut în așa fel încât să fie accesibil tuturor". Intenția manifestă e să-l aducă pe marele clasic și scrierile sale în secolul XXI, în apropierea oamenilor. Și-au făcut un brand din această convingere și din a juca în parcuri și grădini, pentru că spațiile largi se pretează mai bine la piese de tipul acesta, natura adăugând elemente pe care nicio incintă, oricât de atrăgătoare arhitectural și scenotehnic ar fi, nu le-ar putea oferi. *Comedia erorilor*, *Îmblânzirea scorpiei*, *Cum vă place*, *Richard al III-lea* sunt și ele pe afișul permanent. Regizorul Glenn Elston a imaginat și o producție colaj, pornind de la trupa Meșterilor din *Visul unei nopți de vară*, care dă viață unui scenariu ce include momente de balet din *Romeo și Julieta*, secvențe din *Macbeth* animate de păpușile Punch și Judy și un fragment din *Regele Lear*

Scanned with OKEN Scanner

jucat în ritm de rap. Spectacolul intitulat *Shakespeare's Best Bits* a fost extrem de bine primit de public. A-l scoate pe Shakespeare la iarbă verde e una dintre modalitățile inteligente de-a șterge pânzele de păianjen și colbul de pe copertele volumelor de autor canonic.

## Imaginarea unor formate neașteptate: teatrul experților

Daniel Wetzel, Helgard Haug și Stefan Kaegi s-au cunoscut, la începutul anilor '90, la Institutul de Studii Teatrale Aplicate din cadrul Universității Giesen, unde avangarda și experimentele sunt intens cercetate și încurajate. După absolvire, cei trei și-au unit oficial forțele și au fondat Rimini Protokoll, începând să aplice creativ ceea ce au învățat: inventarea unor formate teatrale inedite. Meritul grupului e că a găsit o formulă care îl individualizează într-o lume, cea a teatrului contemporan, extrem de diversă, formulă care l-a propulsat în atenția publicului și a specialiștilor. Credoul celor trei este că viața mustește de teatralitate și că artiștii nu trebuie decât să o pună în evidență. Ce poate părea nou aici, căci de la Aristotel încoace teoreticienii și practicienii tot cu așa ceva s-au îndeletnicit? Nu asta e teatrul, mimesis, reflectare creativă a realității? Noutatea poeticii propusă de Rimini Protokoll constă în schimbarea raporturilor dintre spectacolul teatral și realitatea însăși. Creațiile lor mută centrul de greutate pe viața reală, domeniu unde intuiesc potențialități trecute până acum cu vederea, pe care le aduc în scenă. Artiștii germani redefinesc într-un stil neașteptat noțiunea de *mimesis*, decupând din cotidian teme, secvențe și personaje

Scanned with OKEN Scanner

ieşite din comun. Nu în sensul de senzaţional, cu aşa ceva se ocupă presa, ci de subiecte de interes acut, actual, pe care le tratează apelând la cercetări de antropologie teatrală şi pe care le prezintă publicului prin intermediul experţilor. Nu al experţilor în teatru, căci Rimini Protokoll nu lucrează decât în mod excepţional cu actori, ci al oamenilor lipsiţi de pregătire artistică de specialitate, dar care sunt foarte implicaţi în activităţi legate de tema abordată şi care au ceva semnificativ de relatat cu privire la ea. Ceea ce spun şi fac ei în spectacol nu e rezultatul ficţiunii, nu e invenţie, ci e desprins din trecutul propriu, experţii devenind performeri ai unor secvenţe relevante teatral din propriile biografii. De exemplu, în *Deadline*, distribuţia includea indivizi care prin profesiile lor au de-a face zilnic cu moartea (un student la medicină, un angajat la pompe funebre, un funcţionar public care trebuie să asiste la ceremoniile funerare ale celebrităţilor etc.). Percepţia lor asupra morţii e cu totul alta decât a majorităţii, ei o înţeleg văzând-o din unghiuri neaşteptate, aşa încât le pot vorbi spectatorilor dintr-o poziţie de experţi. O fac nu la nivel teoretic, ci printr-o narativitate teatrală născută din istorisirea unor întâmplări personale relevante, împărtăşind audienţei fragmente din expertiza lor empirică. Teatralitatea lui Rimini Protokoll e de tipul celei pe care Hans-Thies Lehmann[84] a teoretizat-o ca postdramatică.

Am văzut recent, la Timişoara, o versiune a unei producţii Rimini Protokoll, realizată în parteneriat cu Teatrul Basca. Formatul e al lui Rimini Protokoll, care a făcut prima filă de acest fel în 2006, cu şoferi bulgari, *Cargo Sofia-X*, în sezoane ulterioare urmând Congo-Lausanne, Texas-Toulouse,

84. Hans-Thies Lehmann, *Teatrul postdramatic*, trad. de Victor Scoradeţ, Bucureşti, Unitext, 2009.

Scanned with OKEN Scanner

Shanghai-Friesland. Interesul documentar cade pe inechitățile privind forța de muncă provenind din Europa de Est, în cazul acesta, mult mai prost plătită decât conducătorii de tir occidentali, pe infracționalitatea de pe autostrăzi și din parcări unde se fură carburant din rezervoare și marfă din camion. Teatrul Basca a fructificat oportunitatea finanțării Capitalei Europene a Culturii și a coprodus *Cargo Berlin-Timișoara* cu Rimini Protokoll păstrând același format, cu doi tiriști timișoreni foarte simpatici. Cum subliniam, e în stilistica Rimini Protokoll apelul la non-actori, cu experți în sensul de profesioniști ce au legătură cu domeniul și temele. Denis Iancu și Dalian Lucian Deac conduc tirul (transformat de artiștii germani) a cărui încărcătură înseamnă 46 de spectatori așezați în containerul amenajat ca sală de ... privit, cu unul dintre pereții laterali vitrați. Acesta din urmă devine cel de-al patrulea perete, când se proiectează pe el imagini prefilmate (din Berlin, de exemplu), ori diverse informații relevante. Se folosește și proiecție în timp real, inclusiv imagini din dronă a camionului în care ne aflăm pe un traseu din oraș și limitrof, oferind spectatorilor o senzație fainâ de dedublare. Iar după ce „cortina" se ridică, te uiți pur și simplu la scenografia naturală (o parcare, o spălătorie de mașini, un rond, o benzinărie, un drum național etc.). Toate sunt integrate prin scenariu în narațiunea spusă din cabină de interpreți, cu autenticitate și cu o stângăcie adorabilă care-i fac perfect credibili pe acești tineri ce străbat șoselele europene din motive financiare, pentru a agonisi și a împlini visul oricărui român de-a avea propria casă, deocamdată ducându-și viața de zi cu zi în cabina tirului. Ei ne spun și despre aventurile lor cu controalele poliției rutiere, cu tahografele, cu hoții la drumul mare, cu dorul de familie și vorbitul la telefon ore-n

Scanned with OKEN Scanner

şir ca să nu adoarmă la volan, cu mâncatul nesănătos etc. Retrăirea ficţional-reală a drumului Germania-Austria-Ungaria-România a fost o experienţă pe cinste pentru toată lumea!

## Reinventarea clasicului. Noul Teatru Popular

La ediţia a 75-a a Festivalului de Teatru de la Avignon (era în 2021), am descoperit o trupă al cărei crez artistic mi-a atras atenţia şi pe care o urmăresc. E o companie fondată în Franţa, în 2008, la Fontaine-Guérin, botezată Nouveau Théâtre Populaire, numele anunţând misiunea ei de a renaşte idealurile artistice ale lui Jean Vilar, fondatorul Festivalului avignonez, care considera că teatrul trebuie să fie un serviciu public. Compania la care mă refer funcţionează ca o asociaţie de artişti cu drepturi egale. Sediul e o scenă în aer liber, un spaţiu de joc de tip platou amenajat în grădina casei bunicii unuia dintre actori. Acolo ei creează, acolo au făcut şi fac şi un festival care a crescut continuu, indiciu ferm de interes al comunităţii locale, pe ale cărei aşteptări culturale s-au mulat, căreia i-au răspuns, iniţiind o ofertă teatrală orientată mai ales spre clasici cu care nu dai greş (Shakespeare, Racine etc.). Pentru artiştii de la Le Nouveau Théâtre Populaire, înfiinţarea trupei a însemnat o retragere din marile oraşe, unde concurenţa e nemiloasă şi nu ai şansa de-a arăta ce poţi face. Au ales acest loc cu potenţial de public, o zonă care dorea implicit teatru. Oferta artistică s-a pliat perfect pe nevoile de consum cultural. Relaţia cu spectatorii e populară, se joacă în aer liber, inclusiv când plouă, iar preţul unui bilet nu trece de 15 euro.

Scanned with OKEN Scanner

Noul mod de producție agreat de artiști e nonconcurențial. Toate deciziile se iau colectiv, actorii votează titlurile care se joacă, fiecare dintre ei poate fi regizor, prin rotație, nicio dată același actor în anul următor, căci noile producții sunt una, maxim două pe sezon. Ideea e ca artiștii să-și poată dezlănțui creativitatea fără constrângeri, altele decât cele legate de rațiunile artistice. Trupa funcționează pe modelul celor de odinioară, care lucrau în principal pentru public, căruia îi intermediau întâlnirile cu texte de mare circulație, în formule atrăgătoare. 18 actori activează și își așteaptă spectatorii la puneri în scenă de divertisment accesibil, fără concesii comercialului, dar orientate către audiență. Un teatru „exigent, care revine la însăși esența teatrului pentru a ne stimula imaginarul."[85]. Actorii sunt sufletul teatrului în accepția companiei, fiecare nou spectacol e repetat în doar două săptămâni, intensiv și dedicat. Se reciclează costume și decor, multe provin din donații, austeritatea lasă prim-planul actorilor.

La Avignon am văzut o interesantă abordare care a însemnat un total de șase ore și jumătate de spectacol în aceeași seară: *Trilogia Molière (Le ciel, La nuit, La fête/Tartuffe, Don Juan, Psyché).* Noi, spectatorii am fost dispuși inițial de o parte și de alta a platoului scenic, încadram acțiunile scenice. Eram unul dintre elementele de concretizare a simetriei ca linie de structurare, inclusiv temporală, căci fiecare spectacol din cele trei durează o oră și 40 de minute fix. Între ele, două pauze îți dau posibilitatea să te revigorezi cu o gustare, să-ți clătești privirile și mintea cu splendidul cer înstelat al sudului Franței și cu foșnetul mistralului. Ansamblul actoricesc funcționează impecabil, ca o mașinărie producătoare de emoții transferate fluid privitorilor. Se simte

85. http://nouveautheatrepopulaire.fr/.

Scanned with OKEN Scanner

organicitatea trupei, faptul că toate rezolvările artistice ale personajelor le aparțin, vin din interioritatea lor, li se potrivesc mănușă. Simți chimia bună, rodajul creativ, li te asociezi cu plăcere.

De pe 19 august până pe 1 septembrie 2023, a avut loc a XV-a ediție a Festivalului lor estival *en plein air*. Producția proprie a anului a fost *Le soulier de satin/Pantoful de satin* de Paul Claudel. În premieră, 12 studenți ai Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique au fost asociați evenimentului în câteva producții care se adresează atât publicului matur, cât și celui infantil. Grija pentru modelarea spectatorului de mâine e deliberată, indicând un proiect pe termen mediu și lung, în egală măsură cea pentru transmiterea experienței artistice noilor generații, motiv pentru care studenții la actorie sunt deja parte a planurilor repertoriale ale Noului Teatru Popular. „A pune în scenă *Poveste de iarnă* de Shakespeare la Nouveau Théâtre Populaire înseamnă a reveni la primele noastre dorințe: să propunem publicului un text clasic important cu o distribuție generoasă pe o scenă din lemn. Nimic mai mult. Pe scenă vor fi 14 actori care au vârsta pe care am avut-o noi când spuneam primele replici în această grădină"[86], zice Julien Romelard, responsabil de mizanscenă. Colaborarea intergeneraționistă e binevenită pentru toată lumea: și pentru cei experimentați, care se contaminează cu energia și pofta de joc a celor încă în Conservator; și pentru învățăcei, care exersează într-un mediu profesionist.

*Le soulier de satin/Pantoful de satin* al lui Claudel l-a inspirat pe Lazare Herson-Macarel, care precizează că „piesa este ca o «acțiune spaniolă în patru zile». Versiunea integrală înseamnă

86. *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

peste zece ore de reprezentație. Versiunea noastră este împărțită în două seri, câte două ore, sărbătoare a teatrului baroc, colorată și impregnată de optimism, fantezie, de bucurie regăsită de Claudel în seara vieții sale de scriitor"[87].

***

Toate exemplele anterioare vin în sprijinul ideii că succesul, performanța și competitivitatea sunt noțiuni al căror conținut este dat de un set de criterii de natură estetică, un set variabil în funcție de tendințele momentului istoric. Tentant pentru orice creator, succesul nu este o țintă care poate fi atinsă prin respectarea unei rețete. Dimpotrivă, cu cât mai surprinzătoare și mai îndrăznețe sunt abordările, cu atât mai mari sunt șansele de a ajunge în prim-plan și în topul valorilor.

## Aplauze!

Și pentru că aplauzele constituie o parte din scopul oricărui act de creație, o să închei cu câteva considerații despre ele.

A bate din palme în finalul oricărei reprezentații e una dintre rutinele fundamentale din artele spectacolului. Expresie a ritmului interior al privitorilor, e semnul că ne-a plăcut și că le mulțumim artiștilor pentru eforturi și realizare. Suntem atât de obișnuiți să facem gestul, încât nici nu ne mai întrebăm de ce și de când ne manifestăm astfel.

87. *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

## Puțină istorie

Specialiști în comportamentul infantil spun că una dintre manifestările incipiente de bucurie a bebelușului e bătutul din palme, iar odată cu trecerea primelor luni din viață reacția capătă noi variante de exprimare. Potrivit aceloraşi cercetători, a bate din palme, e, după limbajul verbal, cea mai comună formă de exteriorizare umană. Instinctiv, batem din palme când aflăm o veste neașteptată, când suntem uimiți, când vrem să atragem atenția sau să speriem pe cineva. Această formă de comunicare gestuală a devenit convenție socială în cadrul evenimentelor culturale la care participăm. Exclusiv la expresiile culturii vii, care presupun prezența concomitentă a artiștilor și a spectatorilor. Și, pentru că aplaudăm atât de des și atât de tare, practic nici nu ne mai gândim de unde acest obicei de-a răsplăti performanța creatorilor prin... zgomote.

Antropologii și sociologii care au analizat științific acest tip de reacție specific umană zic că ar putea fi forma stilizată a unui alt gest similar din comunicarea interumană: bătutul pe umăr. Când suntem față-n față cu cineva pe care vrem să-l felicităm, colocvial îi strângem mâna, dar, ca între amici, e acceptată și atingerea simultană a umărului. În anumite culturi, mai ales cele asiatice, contactul uman nu e considerat potrivit, fiind interpretat ca o încălcare a dreptului la intimitate; plecăciunile sunt cutuma de politețe agreată. O altă variantă explicativă identifică similarități între apropierea palmelor și îmbrățișat, iar interpretarea, corectă sau nu din punctul de vedere al analizei comportamentale, e măgulitoare. Aplaudatul ca o îmbrățișare concentrată simbolizează apropierea emoțională, atașamentul față de ceva ce ne-a făcut plăcere.

Scanned with OKEN Scanner

Indiferent însă de origini, bătutul din palme este una dintre formele de comunicare fără cuvinte, o manifestare publică a sentimentelor prin sincronizarea unei mulțimi. E o reacție formalizată prin care cuantificăm empiric și imediat reușita unui eveniment la care suntem martori. Aplauzele fixează impresiile și trăirile spectatorilor, indicând cât de mult i-a mișcat spectacolul.

Aprobarea sau dezaprobarea exprimată prin aplauze este menționată încă din cele mai vechi timpuri ale umanității. Câteva episoade din Biblie scriu despre aplauze; în Antichitatea greacă, erau considerate o datorie civică, în sensul de indicator al prețuirii valorilor cetății. De la romani se trage cuvântul: etimologic, *plaudere* înseamnă în latină a lovi, a exploda, și tot din vremea romanilor se pare că vine și obiceiul de a recompensa astfel artiștii care evoluează într-un spectacol. Plaut a inserat ca replică în comediile sale îndemnul „*Valete et plaudite!*"/„La revedere și aplauze", rostit în epilog de actorul principal. Sintagma este considerată cea dintâi mențiune oficială a aplauzelor de final din istoria teatrului.

## Când și cum aplaudăm?

Aplaudatul e un comportament învățat. El spune multe despre reușita unei creații, dar la fel de multe și despre nivelul de educație a publicului. La operă sau la filarmonică, a ști când să bați din palme e un semn de civilizație. Se aplaudă exclusiv la sfârșit, pentru a nu corupe concentrarea instrumentiștilor. Dacă, luat de valul emoțional, te-apuci să aplauzi între părțile unui concert ori ale unei simfonii, vei fi rapid

Scanned with OKEN Scanner

apostrofat de melomanii din jur și catalogat ca nepregătit. Nu a fost dintotdeauna așa, convenienţele și modelarea publicului sunt un proces evolutiv. Biografiile marilor compozitori din trecut redau episoade care indică fără echivoc că muzicieni celebri obișnuiau să improvizeze în funcție de reacțiile imediate ale publicului. Beethoven și Mozart procedau frecvent astfel, stimulându-și creativitatea prin adăugiri stârnite de atitudinea publicului; Liszt făcea spectacol de dragul audienței, în funcție de cât de deschisă era sala la interpretarea propusă. Wagner a instituit reguli mai stricte, valabile și astăzi. La Bayreuth, la premiera cu *Parsifal*, în 1882, le-ar fi cerut spectatorilor să nu aplaude deloc pe parcurs, să aștepte încheierea și apoi să-și manifeste aprecierea. Obiceiul este legat de o altă premieră ce i se datorează tot compozitorului german: stingerea luminii în partea unde stau spectatorii. Până atunci, atât artiștii, cât și privitorii se aflau în lumină plină, ceea ce încuraja asistența să bată din palme oricând dorea. Focalizarea eclerajului exclusiv asupra scenei impunea alt tip de comportament reactiv. Interesant la concertele filarmonice este felul în care instrumentiștii din orchestră aplaudă dirijorul: având mâinile ocupate cu instrumentele, bat discret cu arcușurile în stativul pe care se află partiturile!

Deși ni se pare banal, a aplauda e un gest complex cu o gamă largă de conotații. Cel mai frecvent e aplaudatul de bucurie. Se întâmplă aproape automat ca atunci când agreăm ceea ce vedem, să răsplătim autorii prin baterea palmelor însoțită, eventual, de aclamații verbale. În cazul muzicii, aplaudatul se sincronizează cu ritmul și are efectul de-a intensifica și a adapta reacția publicului la tempoul piesei muzicale. Există însă și aplaudatul ironic, cu frecvență scăzută, mai puțin sonor, asociat cu mimica adecvată, care arată fără echivoc că produsul artistic nu s-a ridicat la așteptări. De asemenea,

Scanned with OKEN Scanner

aplaudatul politicos, rezervat, făcut de complezență, care în subtext indică limpede că nu ne-a fost pe plac ce-am văzut. Ultimele două forme de aplauze relevă moduri de înțelegere elevată a mesajului artistic a unor spectatori antrenați, cu gândire critică.

Ca public, avem o multitudine de variante de a ne arăta admirația față de artiști. Un buchet de flori oferit direct în scenă, la final, ori, mai discret, dar elegant, la cabine, însoțit de felicitări verbale sau scrise pe un cartonaș vor individualiza aprecierea, făcând-o mai specială. În prezent, când socializarea online e în vogă, postările pe Facebook ori Twitter devin echivalentul unor aplauze la scenă deschisă. Le folosește toată lumea.

Ce se întâmplă când creația nu ne-a satisfăcut așteptările? Ne comportăm civilizat, aplaudăm reținut și sperăm ca data viitoare să avem mai mult noroc. Deși nu ne gândim la acest aspect și majoritatea reacționăm instinctiv, aplaudatul este un comportament critic. El evaluează și recompensează/sancționează gradul de reușită al unei montări, e un prim nivel de analiză și de exprimare ce amplifică sonor entuziasmul unui public.

Publicul nu a fost dintotdeauna atât de exersat, încât să știe cum să se comporte în timpul sau după o reprezentație. La renumitul Shakespeare's Globe, în secolele al XVI-lea și al XVII-lea, cei de la stal, oameni simpli care stăteau în picioare, intrau și ieșeau când doreau, fără să le pese că deranjează bunul mers al reprezentației, lansau comentarii usturătoare sau vulgare la adresa celor din scenă. Forma extremă de dezaprobare, care li se părea amuzantă și normală, era aruncatul înspre artiști cu mâncare stricată! Preferate erau ouăle: ușor de transportat, ușor de aruncat, efecte maxime. Mai ales dacă nu erau foarte proaspete! În perioada timpurie a istoriei

Scanned with OKEN Scanner

mersului la teatru, spectatorii se exteriorizau prin țipete, bătut din picioare, manifestări zgomotoase, deloc elegante. Coborând și mai adânc în trecut, la Roma, întâlnim alte modalități de exprimare a entuziasmului sau dezaprobării în timpul reprezentațiilor: pocnitul din degete și fluturatul togii. Când nu le plăcea ce vedeau, romanii aruncau cu obiecte din vecinătate și proferau injurii. Indiferent de secol, „spectacolul" audienței e interesant de studiat întrucât evidențiază nivelul de civilizație. În teatru, atitudinea educată are cam unul, două secole. Dar se întâmplă și acum să fim martori la întâmplări neobișnuite.

## Aplaudatul, o profesie?

Pare straniu, dar au fost vremuri când aplaudatul devenise o meserie. În Romă antică, *laudicenii* aplaudau în schimbul unei cine. Nu erau bine văzuți în societate pentru că falsificau laudele la adresa unui politician, transformându-le într-o sursă de supraviețuire, dar practica, în alte forme, există încă și acum în mediul politic și în arte. La întâlnirile publice, *laudicenii* se infiltrau în mulțime și, în momentele-cheie ale unui discurs, la un semn, lansau ovații preluate mai apoi de întreaga asistență. Deși tehnicile lor nu erau teoretizate încă, politicienii și consilierii lor stăpâneau empiric elemente de psihologia mulțimii, iar tehnicile de manipulare, astăzi demonstrate științific, erau la ordinea zilei.

Ca orice business, aplaudatul pentru câștiguri materiale s-a perpetuat în timp. În secolul al XVI-lea, la Paris a renăscut moda aplaudatorilor plătiți. De acolo pare că s-a răspândit și în alte metropole, unde arta spectacolului muzical și

Scanned with OKEN Scanner

teatral înflorise. Balzac îi menționează în *Comedia umană*. Secolul al XIX-lea a înregistrat apogeului acestor practici, iar dezvoltarea se explică și prin faptul că nivelul de educație al publicului era încă scăzut. Aplaudatorii se așezau în puncte strategice ale sălii și, în momente convenite precis, începeau să râdă, să plângă sau să bată din palme, dând tonul reacțiilor dorite. Granița dintre intențiile educaționale și cele de interes ascuns, fie el financiar sau succes de public, este volatilă. Acești, să le zicem, spectatori salariați își desăvârșeau metodele de influențare a reacțiilor celor din jur mergând până la exagerări hilare: se așezau în primul rând și simulau leșinul în momentele de maximă intensitate emoțională sau începeau să plângă în hohote și căutau în jur, deloc discret, batiste pentru a-și șterge lacrimile! Mi s-a întâmplat și mie odată, la un teatru din țară, să constat o asemenea regie. Eram într-un juriu, vizionam un spectacol dramatic, iar directorul aranjase ca lângă mine să stea câteva angajate din administrația instituției (asta aveam să descopăr ceva mai târziu), care, la anumite secvențe, mimau plânsul, deși nu era deloc cazul. Încercarea de-a vicia astfel receptarea a fost penibilă. Mai ales când, la șueta post-spectacol, managerul s-a trădat întrebând: „Ați văzut cum suspina lumea în sală?"! Manipulatorii sunt un fenomen nociv nu doar în sfera politicului, ci și în lumea artelor. Sunt toxici, întrucât corup semnificația reală a aplaudatului. Nici noile medii de comunicare nu au scăpat de ei. Postacii sau trolii sunt extrem de activi în online, transformând activitatea într-o afacere, influențându-i pe cei cărora propriile păreri nu le sunt suficiente.

Mențiuni documentare consemnează o realitate și mai dură: aplaudatorii de profesie avizi de câștiguri deveniseră agresivi și practicau șantajul. Dacă artiștii nu-i plăteau, în loc să lanseze ovații, începeau să huiduie, sabotând spectacolul

Scanned with OKEN Scanner

și știrbind gloria meritată a protagoniștilor. Chiar și numai din acest motiv (dar lista e consistent mai lungă), activitatea criticilor teatrali s-a dovedit mai mult decât necesară din perspectivă istorică. Evaluarea profesionistă pe care o fac specialiștii are puterea de-a anihila comportamentele manipulatoare. Și dacă vreodată vi se par exagerate râsetele, exclamațiile sau seriile de aplauze din jur, să știți că încă există instituții care apelează la serviciile aplaudatorilor. În cariera mea de spectator profesionist, am detectat eu însămi contexte când, la premieră, ca să influențeze publicul și să se ducă vestea („am fost chemați de cinci ori la aplauze", „s-a aplaudat minute în șir", „publicul nu se dădea dus"), prieteni apropiați, elevi sau studenți mulțumiți că au căpătat un bilet de favoare sunt plasați în puncte-cheie și râd sau aplaudă mai des decât e cazul.

Deși anacronice și condamnabile, practicile s-au perpetuat și în prezent. Din fericire izolat, în societăți care au probleme morale, unde corupția malformează sfere neașteptate, iar educația publicului are lacune. Un articol din *The New York Times* scotea la iveală în urmă cu câțiva ani o anomalie la Bolșoi, unde se dezvoltase o profitabilă rețea de acest gen. Era cam în perioada când directorul artistic al baletului moscovit fusese atacat în stradă, aruncându-i-se în față acid! Ce făcea Roman Abramov, șeful rețelei? Lua legătura cu prim-soliștii trupei, de regulă prin intermediul mamelor, și, în schimbul unor beneficii, așeza strategic din sală tinere cu misiunea să declanșeze ropote de aplauze în momente convenite anterior. De ce făcea acest lucru în secolul XXI? Ancheta ziarului american evidenția motivele: nevoia de succes comensurat prin intensitatea aplauzelor; dorința de a câștiga câteva secunde suplimentare pentru un respiro necesar în evoluția ulterioară a spectacolului; alterarea stării de concentrare a

Scanned with OKEN Scanner

unui concurent. O tuse puternică, prelungită, lansată într-un moment de liniște sau de intensitate afectivă devine un perturbator garantat, fără antidot. Cazul relatat de *The New York Times* documentează o practică reală, de joasă factură, care nu are nimic în comun cu valoarea și cu standardele critice.

Revenind la psihologia mulțimii, acești declanșatori reușesc să pervertească răspunsul celor din jur, devenind agenți ai unui fals succes de public. Aplaudatul e un limbaj codat, molipsește un grup, e un tip de comportament colectiv care, în absența unor repere personale ferme, poate fi deturnat foarte ușor. Brecht sugera spectatorului să nu-și lase la garderobă gândirea critică odată cu hainele! Un îndemn numai bun de reamintit înainte de fiecare sunet al gongului.

Formă de comunicare în public, aplaudatul e o reacție impusă social. Sunt mai multe poziții ale palmelor care generează sunete diverse: aplaudat cu palmele pe verticală, cu toată suprafața; aplaudatul cu podul palmelor; degetele pe podul palmei opuse etc. Intensitatea zgomotului depinde de poziție și de forță, fizicienii măsurând viteza maximă la 2,5 bătăi pe secundă, iar recordul absolut la 802 bătăi pe minut. Aplaudatul e cea mai la îndemână modalitate de-a semnala acustic fără a folosi vocea și, de regulă, este un indicator al unor stări emoționale pozitive, o formă de eliberare a bucuriei, a încântării. Când sunt sincere, și așa trebuie să fie, sunt practic involuntare.

Reacție nonverbală de laudă, aplauzele merg la sufletul oricărui artist. E suficient să privim fețele actorilor la finalul spectacolului pentru a vedea cât de multă plăcere le face să fie elogiați, să primească o primă confirmare a faptului că mesajul lor a ajuns la destinatari. Stilul în care aplaudăm este influențat și de contextul cultural. Meridionalii reacționează

Scanned with OKEN Scanner

temperamental, vulcanic, însoțind aplauzele de exclamații laudative. Nordicii sunt mai rezervați, la fel și anglo-saxonii. A ști când, cum și cât să aplauzi e un semn de sofisticare, iar exersatul acestui comportament social e binevenit încă din etapa de public tânăr. La noi, ridicatul de pe scaun și aplaudatul necritic sunt practici perpetuate până-n prezent ca reflexe ale anilor de control al opiniilor.

Un studiu al Departamentului de Psihologie și Științele Limbajului de la University College London arată că în timpul unui spectacol ritmurile cardiace ale privitorilor sunt identice. Inimile spectatorilor bat la unison, așa cum bat și palmele, după ultima replică din scenă. Ceea ce-ți doresc și ție după fiecare reprezentație!

Scanned with OKEN Scanner

# Cuprins


*Cuvânt-înainte* ..... 7

*Self-promotion* ..... 11

Povara gloriei timpurii ..... 12

Daniel Day-Lewis, confundarea cu personajul
și nevoia de concret ..... 15

Cum a reușit peste ocean Saviana Stănescu? ..... 24

Promovarea prin profesie ..... 29

Concursurile televizate ..... 30

Critic rău, critic bun ..... 32

Și criticii sunt histrioni ..... 35

Cum să gestionezi o cronică în care ești menționat ..... 37

Troy Hawke, strada ca loc de întâlnire cu publicul ..... 43

Trainingurile, o modalitate de „infiltrare" ..... 48

Agențiile de casting ..... 51

Cum să faci un *self-tape* ..... 55

*Personal branding* ..... 58

Cum să devii o voce ..... 62

În ariile conexe scenei ..... 69

Câteva sfaturi de la un profesionist ..... 71

Dezvoltarea ambițiilor sonore ..... 76

Microfonul la lucru ..... 80

Tăcerea sugestivă ..... 84

Teatru *on air* ..... 86

Acustica și tainele ei ..... 90

Florin Piersic Jr.: „Am avut întotdeauna nevoie
de prieteni pe scenă" ..... 93

Marketing digital ..... 98


Scanned with OKEN Scanner

Câteva sugestii de practician ..... 100
Ce fac online? ..... 106
Tocmeală, târguială, negociere ..... 110
E mai greu dacă ești fată? ..... 113
Regie în duet – Andreea și Andrei Grosu ..... 116
Patricia Gomis, un exemplu de teatru făcut într-un cătun din Senegal ..... 120
Cât de greu se găsește un job ..... 123
Trucuri de impresionat o comisie ..... 126
La casting cu Radu Afrim ..... 131
Disciplina profesională și reușita ..... 138
O poliție a teatrului? ..... 141
Tipăriturile unui spectacol ..... 145
Actoria, meserie grea ..... 152
Cum s-a construit brandul Shakespeare ..... 156
Jucându-l pe „marele Will" ..... 160
*Teaching Shakespeare* ..... 163
Gestionându-l pe bard ..... 164
Shakespeare de la Craiova și marketingul deștept ..... 166
*Shakespeare High* ..... 169
Pledoarie pentru teatrul școlar ..... 172
*Theatreland* – Tărâmul teatral ..... 177
Agatha Christie și *Whodunnit* ..... 187
Producția vândută cel mai rapid din istoria teatrală a Londrei ..... 190
Barbican Centre, un concentrat de cultură înaltă ..... 195
Publicații de specialitate ..... 199
Cum e la noi? ..... 201
La ce sunt bune premiile? ..... 203
La englezi ..... 203
La francezi ..... 204
O rampă pentru talente emergente? ..... 208
Premiul Europa pentru Teatru ..... 212

Scanned with OKEN Scanner

Nu există publicitate negativă! Există doar publicitate ..... 216
Actoria și politica ..... 216
David Lodge și nevoia de reclamă ..... 219
Vedeta și influencerii ..... 221
Presiunea celebrității ..... 228
Copii actori ..... 234
Succes! ..... 237
Tipologii de spectatori ..... 241
Cum măsurăm reușita? ..... 245
Succes, performanță, competitivitate ..... 247
Formule de succes ..... 248
Teatru patrimonial ..... 248
Mozart cu fire ..... 256
O cafenea a intrat în istoria teatrului –
La MaMa New York ..... 261
Intuiție și încredere în oameni. Cum am cunoscut-o
pe Ellen Stewart ..... 266
Teatru sub cerul liber ..... 270
Pe malul Atlanticului ..... 271
Shakespeare la iarbă verde ..... 277
Imaginarea unor formate neașteptate:
teatrul experților ..... 280
Reinventarea clasicului. Noul Teatru Popular ..... 283
Aplauze! ..... 286
Puțină istorie ..... 287
Când și cum aplaudăm? ..... 288
Aplaudatul, o profesie? ..... 291
*Bibliografie* ..... 297

Scanned with OKEN Scanner

*Acolo, la casting, dacă e un text clasic, te duci cu partitura învăţată, dacă e ceva nou, paginile ţi se înmânează cu puţin timp înainte de-a intra, deci trebuie să-ţi ţii memoria în formă, să citeşti dramaturgie, să evoluezi perpetuu ca artist. Investeşti bani şi timp în propria carieră, altfel nu ai nicio şansă să prinzi vreun angajament. Până vine un contract, te duci la sute de audiţii, înveţi zilnic şi mai ai şi un job non-artistic din care să-ţi achiţi facturile. Şi ştii toate lucrurile acestea încă de la înscrierea la facultate şi te antrenezi să le faci faţă. Portofoliul de concurs e recomandabil să-l faci alegând bucăţi care îţi plac şi despre care eşti sigur că ţi se potrivesc, care îţi reflectă atuurile, nu vulnerabilităţile, evidenţiind ceea ce te profilează.*

Scanned with OKEN Scanner

Eşti un artist aflat la început de carieră sau îţi doreşti să devii artist? Oltiţa Cîntec îţi oferă un „manual de utilizare” cu totul atipic. Primii paşi în carieră, competenţele necesare pentru a reuşi sau modurile în care se poate promova şi se pot obţine anumite roluri – iată doar câteva dintre temele abordate în această carte. Toate sunt amplu ilustrate cu exemple din lumea artistică românească sau din alte ţări şi discutate în diverse secţiuni cu personalităţi precum Radu Afrim sau Florin Piersic Jr., care oferă sfaturi ori îi împărtăşesc cititorului din experienţa lor profesională. Scrisă într-un stil antrenant, dezvoltând idei foarte practice şi utilă prin abordarea detaliilor relevante, *Kitul artistului începător* este o lectură indispensabilă pentru oricine aspiră la un parcurs de succes în domeniul artelor spectacolului.

**„Incredibil de eficientă, cartea Oltiţei Cîntec nu prea e de ţinut în bibliotecă. E de purtat în buzunarul de la blugi sau în rucsac. Şi de scos din când în când, ca un ghid al unui turist (profesionist sau nu) prin cosmosul teatral.”**

**Radu Afrim**

Scanned with OKEN Scanner